НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ ОРДЭНА ДРУЖБЫ НАРОДАЎ ІНСТЫТУТ ЛІТАРАТУРЫ ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ

І. Э. Багдановіч

Авангард і традыцыя

Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння

Мінск
«Беларуская навука»
2001

УДК 882.6.09

ББК 83.3(4Беи) Б 14

Навуковы рэдактар доктар філалагічных навук В. П. Жураўлёў

Рэцэнзенты:
доктар філалагічных навук Г. В. Кісялёў,
кандыдат філалагічных навук У. Г. Кароткі

ISBN 985-08-0459-9

УВОДЗІНЫ

Уздым у культурна-гістарычным жыцці беларускага народа на пачатку XX ст. традыцыйна характарызуецца даследчыкамі як перыяд нацыянальнага адраджэння. Яно рыхтавалася ўсім папярэднім развіццём грамадскага і культурнага руху — вехі будучага адраджэння былі замацаваны ў новым рамантычным светаадчуванні і вызваленчай барацьбе, якія вызначылі сабой аблічча XIX ст. Вяршынямі яго былі ўсхваляваная паэтызацыя айчыны-Беларусі Адамам Міцкевічам, патрыятычная дзейнасць згуртаванняў філаматаў і філарэтаў, паўстанне 1830-1831 гг., творчая і грамадская актыўнасць У. Сыракомля Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча, А. Кіркора, А. Вярыгі-Дарэўскага, Т. Лады-Заблоцкага, палымянае публіцыстычнае слова і гераічны лёс Кастуся Каліноўскага, іскры паўстання 1863 г., якія не ўдалося загасіць царызму пры ўсіх яго бязлітасных намаганнях, урэшце, прарочы кліч былога ўдзельніка паўстання, які голасам Мацея Бурачка прамовіў існае: «Не пакідайце ж мовы нашай беларускай, каб не ўмёрлі!» Рамантызм з яго паэтызацыяй нацыянальна-вызваленчай барацьбы доўжыўся на Беларусі амаль стагоддзе, існаваў побач з іншымі кірункамі і стылямі (сентыменталізмам, рэалізмам, пазітывізмам, мадэрнізмам), праявіўшыся ў неарамантычных формах у творчасці Янкі Купалы, захаваўшы свае стылёвыя адзнакі і ў рэвалюцыйна-рамантычнай паэтыцы 20-х гадоў. Пры магчымасці больш дэталёвага падзелу беларускай літаратуры на перыяды, адпаведна грамадска-гістарычным зменам, якія адбываліся праз адно-два дзесяцігоддзі ў XIX ст. і праз пяць-сем год на пачатку XX ст., слушным, на нашу думку, з'яўляецца **вылучэнне канцэпцыі развіцця літаратуры як адзінай плыні ў першай трэці XIX — першай трэці XX ст**.: развіццё літаратуры праходзіць пад знакам нацыянальна-вызваленчага змагання з яўнай дамінантай рамантычных стылёвых прыкмет. З канца 20-х гадоў літаратурная сітуацыя на Беларусі пачынае карэнным чынам змяняцца: рамантычная ідэйна-эстэтычная канцэпцыя адраджэння Беларусі канчаткова выцясняецца канцэпцыяй пралетарскай літаратуры ў формах сацыялістычнага рэалізму. Першая афарбоўваецца негатыўным адценнем і разглядаецца як варожы пралетарскай дзяржаве «нацыянал-дэмакратызм». Наступствы такіх адносін да літаратуры і літаратараў цяпер ужо агульнавядомыя — амаль усе пісьменнікі былі рэпрэсіраваны: адбывалі ссылку, выкарыстоўваліся на цяжкіх фізічных працах у лагерах, загінулі там альбо былі расстраляны. Усе яны, на жаль, большая частка пасмяротна, былі

рэабілітаваны ў 50-я і 80-90-я гады XX ст. Канцэпцыя адзінай плыні дазваляе ўбачыць літаратурны працэс на Беларусі ў XIX — пачатку XX ст. як цэласны, у якім натуральна нараджаліся новыя, авангардныя, а таксама сцвярджаліся і пераймаліся ранейшыя айчынныя традыцыі прыгожага пісьма. Традыцыі складалі два асноўныя накірункі.

Першы пралягаў ад А. Міцкевіча і рамантычнага апявання ім айчыны ў «Баладах і рамансах», у «Санетах», «Гражыне», «Конрадзе Валенродзе», «Дзядах» і «Пане Тадэвушы». Гэта была традыцыя польскамоўнай кніжнасці на Беларусі, праз якую выяўляліся адметныя рысы нацыянальнага быцця, характар светаўспрыняцця і культ «духа продкаў», характэрныя тагачасным насельнікам беларускага краю. Літаратурна-мастацкая творчасць паклікана адлюстроўваць і выяўляць духоўна-энергетычны патэнцыял народа. Будучы ў першую чаргу з'яваю духоўна-культурнаю, літаратура і літаратурная традыцыя не могуць быць выкраслены з мастацкай спадчыны народа толькі на той падставе, што творы напісаны не па-беларуску. «У гісторыі многіх народаў, — піша на гэты конт акадэмік В. Каваленка, — на пэўным этапе ўзнікалі моманты, калі мова не выступала галоўным крытэрыем прыналежнасці да нацыянальнай літаратуры»[1]. У такой сітуацыі натуральна паўставала праблема ідэнтыфікацыі іншамоўных твораў як «сваіх» на падставе іх ідэйна-тэматычнай і вобразна-выяўленчай накіраванасці: «У творчасці пісьменнікаў XIX стагоддзя, якія паходзілі з Беларусі і пісалі на польскай мове, літаратурна міфалагізуюцца воблік беларускага краю і лепшыя рысы характару беларуса, што становіцца пачаткам новай нацыянальнай духоўнасці»[2]. Як слушна даводзіць даследчык літаратуры XIX ст. У. Мархель, «творы, якія былі напісаны па-польску аўтарамі, этна-генетычна звязанымі з Беларуссю, уваходзяць у гісторыю беларускай літаратуры як яе польскамоўная плынь»[3]. Яшчэ адзін аўтарытэтны даследчык беларускай літаратурна-мастацкай традыцыі XIX ст. А. Яскевіч таксама падкрэслівае той факт, што «польская мова — у дадзеным выпадку толькі абалонка выказвання, выкліканая забаронай роднай мовы, якая да таго ж яшчэ не канчаткова выкрышталізавалася з вуснай, каб служыць сродкам паэтычнага выказвання»[4]. На польскай мове ў 40-я гады напіша свой эпахальны, «наскрозь пранізаны беларускасцю» твор «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» Ян Баршчэўскі, дзе «на першым плане — нацыянальна-

[1] Коваленко В. Возвращение к самим себе // Нёман. 1994. № 3. С. 148.
[2] Коваленко В. Возвращение к самим себе // Нёман. 1994. № 3. С. 149.
[3] Мархель У. Прысутнасць былога: Нарысы, артыкулы, эсэ. Мн., 1997. С. 14.
[4] Яскевич А. С. Становление белорусской художественной традиции. Мн., 1987. С. 52.

патрыятычная тэма» і дзе аўтар, на слушную думку даследчыка, «упершыню ў гісторыі сцвярджае думку пра рэгіянальную адасобленасць Беларусі»[1]. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч пазней створыць цэлы шэраг бліскучых польскамоўных паэм «Люцынка, альбо Шведы на Літве», «Славяне ў XIX стагоддзі», «Блаславёная сям'я» і іншыя, што ніяк не могуць быць дастасаваны да нейкай іншай літаратуры, акрамя беларускай. Феномен польскамоўнай творчасці на Беларусі меў свае гістарычныя карані, быў абумоўлены таксама і той прычынай, што сам беларускі народ як чытацкае асяроддзе быў двухмоўным: шляхта трымалася польскай мовы, сяляне размаўлялі па-беларуску, у канцы XIX ст. з'яўлялася ўжо і рускамоўнае кола інтэлектуалаў. Таму міцкевічаўская традыцыя ў літаратуры на Беларусі была плённай і трывалай, яна вызначыла аблічча беларускай літаратуры на цэлае стагоддзе. На зломе XIX-XX стст. гэтую традыцыю плённа сцвердзіла ў беларускім па тэматыцы вершаваным цыкле «Дарагавіцкія песні» польскамоўная паэтэса Зося Манькоўская (Тшашчкоўская), якая друкавала свае творы пад псеўданімам Адам М-скі. Менавіта айчынных польскамоўных традыцый прытрымліваўся і Янка Купала, калі пачынаў свой шлях у літаратуру з пісання польскіх вершаў, напоўненых беларускім светаадчуваннем. Праўда, гэта быў ужо навейшы час, і практыка пісання беларускамоўных вершаў у XIX ст. назапасіла такі вялізны пазітыўны вопыт, што Купалу засталося толькі прыняць у сваю душу яго прарошчанае зерне, каб яно ўскаласіла і дало свой магутны, геніяльны плён.

Другі накірунак рэчышча нацыянальных літаратурных традыцый у XIX ст. складалі ўласна беларускамоўныя творы — тыя «фрагменты нацыянальнага пісьменства беларусаў», што ўзнікалі спачатку «на перыферыі польскай культуры ў асяроддзі беларускай шляхты і «нізавой» інтэлігенцыі каталіцкага веравызнання»[2]. Тут утвараўся таксама ўжо досыць прадстаўнічы абсяг твораў: ад першых фрагментарных спроб Яна Чачота, Яна Баршчэўскага, Уладзіслава Сыракомля Вінцэся Каратынскага, ад ананімных травесційных паэм «Энеіда навыварат» і «Тарас на Парнасе», ад рэштак паэтычнай спадчыны Паўлюка Багрыма і Адэлі з Устроні — да сістэмнай фалькларызаванай эпічнасці твораў Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, патрыятычнай публіцыстыкі Кастуся Каліноўскага, праграмнага афармлення беларускай ідэі ў паэтычных зборніках Францішка Багушэвіча і ў гоманаўскай публіцыстыцы беларускіх народнікаў.

---

[1] Хаўстовіч М. Ля вытокаў беларускае ідэі // Полымя. 1994. № 11. С. 173.

[2] Конон В. Народ в координатах культуры // Нёман. 1995. № 12. С. 228.

Менавіта гоманаўцы, як слушна піша А. Ліс, упершыню тэарэтычна пачалі асэнсоўваць нацыянальнае пытанне і надалі беларускай ідэі палітычна-прававое афармленне: «Яны канкрэтна паставілі пытанне аб суверэннасці беларускай нацыі, ... рабілі практычныя крокі для публічнай прапаганды беларускай ідэі»[1]. Пытанне мовы ў сувязі з афармленнем беларускай нацыянальнай ідэі і стварэннем асобнай славянскай літаратуры навейшага часу становіцца асноўным вызначальным пытаннем, адказ на якое прамым чынам звязваўся ўжо з будучыняй усяго беларускага народа і гістарычным лёсам яго краю. Калі на пачатку XIX ст. несумненна, як слушна сцвярджае В. Каваленка, «у канцэптуальнай акрэсленасці беларуская нацыянальная ідэя адраджалася і фармавалася на тэрыторыі Беларусі перш за ўсё ў рэчышчы польскамоўнай культуры»[2], то на мяжы XIX-XX стст. польская мова ўжо, відавочна, не магла абслугоўваць нацыянальна-адраджэнскі рух беларусаў, хоць не злажыла яшчэ цалкам з сябе гэтай функцыі. Рамантычныя ў галіне эстэтыкі і вызваленчыя ў галіне гісторыі грамадска-культурныя тэндэнцыі XIX ст. збудавалі той трывалы падмурак, які канчаткова сфарміраваў падставы будучага адраджэння беларусаў і забяспечыў рэалізацыю нацыянальнай ідэі ў факце абвяшчэння нацыянальнай дзяржаўнасці 25 сакавіка 1918 года. Менавіта дзяржаўнасць была гарантам дасягнення мэты «сцвердзіць нацыянальную самабытнасць народа, выканаць яго гістарычнае прызначэнне — стварыць свой унікальны тып цывілізацыі»[3]. У гэтым была сутнасць працэсу адраджэння беларусаў, якое выспявала ў XIX і рэалізоўвалася на пачатку XX ст.

Літаратура гэтага часу была адной з практычных форм адраджэння, выпрацоўвала яго ідэйную платформу, станавілася то пропаведдзю, то заклікам, то тлумачэннем. Яна паказвала беларусу яго самога ў гістарычнай перспектыве і рэтраспектыве, фарміравала яго гонар, нацыянальнае самапачуццё, самапавагу, надавала яму годнае імя Чалавека і Чалавека-Беларуса. Урэшце літаратура даводзіла прыгажосць і вечны боскі сэнс яго нацыянальнага быцця. Гэта было фактычна калумбавым адкрыццём terra incognita беларусаў — адкрыццём будучыні нацыянальнага жыццеўладкавання дзедзічаў трох вялікіх папярэдніх дзяржаў: Полацкага княства, Вялікага княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай, якіх лёс прывёў на мяжу свайго этнакультурнага знікнення, або растварэння ў іншых культурах і этнасах. Адчуванне гэтай небяспекі і рухала дзейнасцю лепшых

[1] Ліс А. Беларуская ідэя і адраджэнне славян: 20-90-я гады XIX стагоддзя // Полымя. 1993. № 4. С. 223.
[2] Коваленко В. Возвращение к самим себе. С. 148.
[3] Конон В. О белорусской идее // Нёман. 1993. № 3. С. 126.

прадстаўнікоў нацыянальнай шляхецкай інтэлігенцыі, якія ўзялі на сябе адказнасць і місію адвесці гістарычную катастрофу ад свайго народа, будзячы ў ім сілу і энергію для заяўлення сваёй прысутнасці ў свеце. Фактычна літаратура на Беларусі ў той час уся была сцвярджэннем гэтай прысутнасці, што накладала на яе асаблівы адбітак і абумоўлівала спецыфічныя формы выражэння. Роля літаратуры на Беларусі не з'яўлялася толькі эстэтычнай, бо праз літаратуру трэба было ўплываць на грамадскае жыццё, на фарміраванне асноў нацыянальнага самаўсведамлення і кансалідацыі. У свой час такую функцыю выконвалі ананімныя вершаваныя гутаркі і іншыя творы, якія можна лічыць узорамі палітычнай публіцыстыкі («Гутарка старога дзеда», «Гутарка двух суседзяў», «Гутарка Данілы са Сцяпанам», драматычны абразок «Адвячорак, або Аказія ў карчме пад Фальковічамі» Геранім Марцінкевіча), «Мужыцкая праўда» К. Каліноўскага, паэзія і публіцыстыка Ф. Багушэвіча, К. Каганца, Цёткі, Я. Купалы, А. Луцкевіча, В. Ластоўскага, К. Сваяка. Няма нічога дзіўнага ў тым, што спецыфіка літаратуры перыяду нацыянальнага адраджэння заключалася ў яе апалагетычнасці і апалогія нацыянальнай ідэі была ўгрунтавана ў самую паэтыку нашаніўскага кругабегу, суадносячыся як з катэгорыямі эстэтычнага (узвышанага, гераічнага, прыгожага, трагічнага), так і з грамадска-палітычнымі арыентацыямі. Апалогія нацыянальнай ідэі ў літаратурнай творчасці азначала, што працэс адраджэння праходзіць на ўзроўні самасвядомасці, і гэта давала надзею на перспектыву гістарычнай самарэалізацыі беларусаў.

На пачатку XX ст. беларускае нацыянальнае адраджэнне ў ідэйным плане таксама працягвала сцвярджацца на фоне агульнадэмакратычнай барацьбы з царскім самадзяржаўем і ўзмацненнем у якасці грамадскага ідэалу канцэпцыі сацыяльнай роўнасці. У мастацка-стылёвым плане яно супадала з эпохай еўрапейскага мадэрнізму, што вызначыла ў тагачасным літаратурным працэсе на Беларусі не толькі станаўленне і развіццё нацыянальных традыцый, але і нараджэнне авангардных мадэляў мастацкага светаўспрыняцця. Мадэрнізм быў фактычна ірацыянальным «адказам» на рацыянальнасць, пазнавальнасць і дэтэрмінізм рэалістычнай і пазітывісцкай канцэпцый свету і метадаў мастацкага ўзнаўлення рэчаіснасці, што дамінавалі ў сярэдзіне і другой палове XIX ст. Эстэтыка мадэрнізму спарадзіла новае ўспрыняцце рэчаіснасці, калі «мастацтва, заснаванае на прынцыпе падабенства, разглядаецца як тое, што вычарпала свае

магчымасці, ... і не нясе нам нічога новага ў нашых адносінах да свету»[1]. Феномен еўрапейскага мадэрнізму досыць грунтоўна вывучаны даследчыкамі, і як яго тыпалагічная рыса падкрэсліваецца тое, што «цэнтр увагі ў мастацтве перамясціўся са знешняга плана на ўнутраны: задача мастака не апісваць, адлюстроўваць аб'ектыўна існуючую рэчаіснасць, а, зыходзячы з свайго ўласнага мастакоўскага космасу, уступаць у адносіны з гэтай рэчаіснасцю, ствараючы чыста суб'ектыўнае мастацтва»[2]. Пераплаўляючы ў новай гісторыка-культурнай сітуацыі элементы барочнай і рамантычнай эстэтыкі, мадэрнізм зноў выказваў прыхільнасць да таямнічасці і містыкі, да гратэску, алагічнасці і парадаксальнасці, да заглыбленасці ў патаемны свет душы і пачуццяў. Наогул унутраны асабісты стан душы быў вызначальным і дыктаваў мастаку форму і змест яго твораў, менавіта з яго ён тварыў новую рэальнасць. Мадэрнізм, будучы «авангардным», або новым у адносінах да папярэдняга стылю, быў, аднак, шырэйшым за авангардызм як такі і ўключаў яго ў сябе як адну з наватарскіх плыняў. На пачатку XX ст. авангардызм з яго ўстаноўкай на нязвыкласць і выклік найяскравей рэпрэзентавалі футурысты, а ў далейшым лефаўцы. Ідэйна-эстэтычным тупіком авангардызму стала пралеткультаўская дактрына новага рэвалюцыйнага мастацтва ў савецкай літаратуры 20-х гадоў, якая цалкам адпавядала «агульнародавай і тыпалагічнай накіраванасці авангарда, агрэсіўнай і правакацыйнай у адносінах да традыцыйнага мастацтва ў цэлым»[3]. У «Першым маніфесце футурызму» Філіпа Марынэці ў 1909 г. была агучана эпатажная праграма новай літаратурнай плыні, палажэнні якой сталі выклікам усёй папярэдняй традыцыі. Так, у палемічным запале сцвярджалася: «Старая літаратура апявала ляноту думкі, захапленне і бяздзейнасць. А мы апяваем нахабны напор, гарачкавую бязглуздзіцу, страявы крок, небяспечны скачок, аплявуху і мардабой»[4]. Усе папярэднія культурныя каштоўнасці абвяшчаліся тут «свалкай... незлічонага музейнага хлама», а ў якасці вышэйшых форм выражэння новай эстэтычнай асалоды абвяшчалася апяванне «рабочага шуму, радаснага гулу і бунтарскага равення натоўпу, стракатага шматгалосся рэвалюцыйнай віхуры ў нашых сталіцах...»[5] Віталася пры гэтым усякая «рызыка, дзёрзкасць і неўтаймоўная энергія», і ў цэлым пазіцыя адэптаў новых мастацкіх прынцыпаў,

---

[1] Ховардсхолм Э. Модернизм: Исследование понятия в историко-философском плане // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейских литератур XX в. М , 1986. С. 460.
[2] Там жа.
[3] Есаулов И. Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3. С. 178-179.
[4] Называть вещи своими именами... С. 160.
[5] Там жа. С. 160-161

вызначаная як «выклік зоркам», разумелася ў дачыненні да традыцыі як «плявок на алтар мастацтва»[1]. У «Тэхнічным маніфесце фугурыстычнай літаратуры» Марынэці заклікаў «цалкам і канчаткова вызваліць літаратуру ад уласнага «я» аўтара, г. зн. ад псіхалогіі», паколькі «гарачы метал або проста драўляны брусок хвалююць нас цяпер больш, чым усмешка і слёзы жанчыны»[2].

У шырокім сэнсе пад традыцыяй у еўрапейскім мастацтве разумелася эпоха хрысціянскай культуры, якая аказалася пад пагрозай разбурэння хрысціянскага міфу аб чалавеку як богатворнай істоце. І сапраўды эстэтыка і філасофія на зломе стагоддзяў існавалі пад сцягам ніцшаўскай формулы «Бог памёр» і вучэння аб звышчалавеку, актуальнымі былі таксама ідэі Шапэнгауэра аб свеце як волі і ўяўленні. Так забяспечвалася перавага інтуіцыі над розумам, якую культывавалі футурысты. Чалавек і грамадства станавіліся ў гэтай парадыгме не проста аб'ектамі перавыхавання, як у часы Асветніцтва, але аб'ектамі татальнай перapобкі самой іх прыроды, што па сутнасці было сугучным ідэям рэвалюцыйнага пераўтварэння свету і супадала з футурыстычным пастулатам «падпарадкаваць сабе матэрыю». Авангарднае мастацтва імкнулася паказваць свет як уяўленне творцы, а не як адбітак рэчаіснасці, і менавіта ў гэтым мастак-паэт мог адчуваць сябе нароўні з Богам, бо воля аўтара ад гэтага часу абвяшчалася вызначальнай, а творчасць успрымалася як «спроба стварыць свой, новы, конгеніяльны Боскай задуме вобраз свету»[3]. У коле падобных уяўленняў у кірунку, усё больш аддаленым ад хрысціянскай традыцыі, эвалюцыяніравала канцэпцыя чалавека ў авангардным мастацтве. Так, маніфест італьянскага футурызму змяшчаў у сабе, у прыватнасці, і тэзіс аб з'яўленні «механічнага чалавека ў камплекце з запчасткамі» і вызваленні чалавека ад думкі пра смерць. Ад гэтага ўжо па сутнасці заставаўся адзін крок да разумення чалавека як «калёсіка і вінціка» ў дзяржаўнай сістэме татальнага падаўлення ўсякай самастойнай ініцыятывы і пазбаўлення чалавека высокага права быць індывідуальным і непаўторным, быць свабодным у выбары сваіх жыццёвых каштоўнасцей і арыенціраў. Менавіта гэта права было даравана чалавеку хрысціянствам і якраз вышэйпазначаны тэзіс футурызму на самой справе азначаў «нараджэнне культуры, якая не мела і не жадала мець з хрысціянствам нічога агульнага»[4]. Такім чынам, з нараджэннем авангардызму

[1] Там жа. С. 160-167.
[2] Там жа. С. 165-166.
[3] Белая Г. Авангард как Богоборчество // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3. С. 117.
[4] Там жа. С. 180.

адбываўся працэс новай міфатворчасці, і ўяўленні аб свеце былі ўжо зусім не тэацэнтрычнымі і нават не антропа- альбо эгацэнтрычнымі, дзе «я» асобы, воля аўтара-творцы станавіліся ўсёпаглынальнымі і самадастатковымі. Футурыстычную мадэль свету можна было назваць тэхнацэнтрычнай, у якой «для паэта-футурыста няма тэмы больш цікавай, чым перастук клавіш механічнага піяніна» і «жыццё матора»[1]. Быў дэклараваны дэвіз так званага «ячаства — вяршыні, куды імкнуцца ўсе шляхі авангарда», а паэт-творца такім чынам мог лічыць сябе дэміургам, бо яго місіяй цяпер было «тварэнне новага космасу як бы ўзамен існуючага — з чыстага ліста — імкненне «перапісаць» і тым самым як бы адмяніць біблейскую гісторыю»[2]. У коле гэтых ідэй нараджаўся і авангардысцкі кірунак беспрадметнага мастацтва — супрэматызм (ад лац. supremus — вышэйшы) альбо «новы рэалізм» Казіміра Малевіча: «Чорны квадрат» стаў візуальным маніфестам новага напрамку. У ім усё — фарба, формы, структура — зведзена да нуля, і мастак, як дэміург, пачынае ствараць новыя сусветы з гэтага «нічога»[3]. Авангард, такім чынам, на думку Г. Белай, характарызаваўся богаборчымі тэндэнцыямі, а на думку І. Есаулава, нават «энтрапіяй двухтысячагадовай хрысціянскай цывілізацыі». Гэтыя тыпалагічныя рысы еўрапейскага авангардызму былі ў пэўнай ступені характэрнымі і для беларускага паэтычнага мастацтва 10-20-х гадоў, якое развівалася ў кантэксце еўрапейскай культурнай сітуацыі, перажываючы найперш уплывы польскага і рускага мадэрнізму.

Не толькі літаратура, але і само грамадскае жыццё ў Савецкай Беларусі 20-х гадоў адпавядала рысам авангардызму ў сэнсе татальнай пераробкі чалавека і рэчаіснасці, адарванасці ад хрысціянскіх культурных каштоўнасцей, паказу ў літаратуры «жыцця матора». Ужо ў першым нумары першага афіцыйнага часопіса з лёгкай рукі Цішкі Гартнага было безапеляцыйна абвешчана, што інтарэсы беларускіх працоўных — гэта толькі «часцінка інтарэсаў працоўных усёй Расеі»[4]. Было зразумелым, што ў рэчышчы такой ідэалагемы аказвалася неактуальнай апалогія нацыянальнай ідэі, якая мусіла саступіць месца апалагетычнаму апяванню перамогі пралетарскай рэвалюцыі і даброт, прынесеных ёю. Асноўным, ключавым станавіўся месіянскі вобраз будучай усясветнай камуны як ідэалу грамадскага ўладкавання і шчасця для усіх працоўных. Сам Цішка Гартны і стаў натхнёным песняром такога ўтапічнага ідэалу, і з

---

[1] Называть вещи своими именами... С. 166.
[2] Белая Г. Авангард как Богоборчество. С. 180-181.
[3] Ковтун Е. Ф. Начала супрематизма // Казимир Малевич. Художник и теоретик. Альбом. М., 1990. С. 105.
[4] Полымя. 1922. № 1. С. 5.

ім нязменна звязваў далейшы лёс Беларусі: «Ўладар жыцця — Ўсясветная Камуна. У ёй адной мы бачым будучыну нашу»[1]. Так на беларускай глебе ў 20-я гады невыяўлены ў нацыянальнай літаратуры футурызм адразу афармляўся ў авангардысцкую плынь рэвалюцыйнага канцэптуалізму, што было па сутнасці справакавана развіццём еўрапейскага і рускага авангардызму ў папярэдняе дзесяцігоддзе. У гэтым плане прарочымі аказваліся словы К. Малевіча з яго працы «Аб новых сістэмах у мастацтве» (1919): «Кубізм і футурызм былі з'явамі рэвалюцыйнымі ў мастацтве, што папярэдзілі і рэвалюцыю ў эканамічным і палітычным жыцці»[2].

У агульных рысах развіццё паэзіі ў 20-я гады адбывалася ў дзвюх асноўных ідэйна-мастацкіх плынях, кожная і якіх адрознівалася сваімі стылёвымі парадыгмамі (традыцыйнай і авангардысцкай) і тэматычнымі дамінантамі: нацыянальна-адраджэнскай і пралетарска-рэвалюцыйнай. Абедзве плыні грунтаваліся на адпаведных грамадскіх ідэалах, кожны з якіх па-свойму вызначаў мадэль беларускага шляху. Калі рэвалюцыйна-пралетарская плынь знаходзілася ў рэчышчы афіцыйнай ідэалогіі партыйнага кіраўніцтва з разуменнем інтарэсаў беларускіх працоўных у неадрыўным адзінстве ад «інтарэсаў працоўных усёй Расіі» і на гэтым грунце культывавалася разуменне мастацтва як «класавай зброі ў руках пралетарыяту», то нацыянальна-адраджэнская мадэль захоўвала арыенцір на нашаніўскую традыцыю, спавядала ідэю Беларускага Інтэгральнага Рэнесансу (непарыўнасці культурна-асветніцкага і гаспадарча-эканамічнага адраджэння Беларусі), высунутую Гаўрылам Гарэцкім[3], і адчувала сябе пераемніцай яшчэ больш ранніх нацыянальных традыцый, звязаных з культам Айчыны, вольнасці і «краёвага» патрыятызму ў творах А. Міцкевіча, У. Сыракомлі, В. Дуніна-Марцінкевіча. Гэта была, можна сказаць, новая мадэль «адраджэнскага рамантызму», прыхільнікі якой у новых гістарычных умовах паэтычна прарочылі яшчэ не здзейснены, але такі доўгачаканы беларускі рэнесанс. Такім чынам, традыцыі і авангард у беларускай паэзіі пачатку XX ст. суіснавалі ў межах культурна-гістарычнай сітуацыі, вызначанай яшчэ М. Гарэцкім, В. Ластоўскім, А. Луцкевічам як нацыянальнае адраджэнне. У паэзіі як на грунце традыцый, так і ў межах авангарднай парадыгмы складваліся свае вызначальныя матывы і вобразы, якія фарміравалі аблічча нацыянальнай класікі, абумоўлівалі яе вяршынныя дасягненні і смелую ахвочасць да эксперыментаў, накрэслівалі далей-

[1] Гартны Ц. Урачыстасць. Мн., 1925. С.17.
[2] Цыт. па: Клеберг К. К проблеме социологии авангардизма // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3. С. 140.
[3] Гарэцкі Р. Ахвярую сваім «я»...(Максім і Гаўрыла Гарэцкія). Мн., 1998. С. 91-94.

шыя шляхі і перспектывы. Прааналізаваць літаратурную сітуацыю з пункту гледжання класікі і авангарду на шырокім фоне грамадскага культурна-гістарычнага жыцця 10-20-х гадоў XX ст. з'яўляецца задачай гэтага даследавання.

Аўтар выказвае шчырую ўдзячнасць супрацоўнікам Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва, Аддзела рэдкіх кніг і рукапісаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, Нацыянальнага гістарычнага архіва за дапамогу і прадстаўленне для азнаямлення і шырокага выкарыстання шматлікіх архіўных рукапісных матэрыялаў, а таксама асабіста Г. В. Запарніка, Г. В. Кісялёву, В. У. Скалабану за парады і кансультацыі ў часе працы над гэтай кнігай.

Прадвеснікі і спадарожнікі адраджэння

Частка 1

Беларуская літаратура XIX ст., якая развівалася ў неспрыяльных грамадска-палітычных умовах, усё ж пракладвала шлях літаратуры новага стагоддзя, рабіла пэўнымі, ідэйна-тэматычна і стылёва вызначанымі, арыенціры, што сталі для літаратуры нашаніўскага перыяду асновай нацыянальнай літаратурна-мастацкай традыцыі. Ідэйна-тэматычным стрыжнем паэзіі становіцца нацыянальна-патрыятычны ідэал адроджанай і вольнай Беларусі, якая паўстане, нарэшце, з віхуры сацыяльна-палітычных катаклізмаў незалежна ад волі дамінуючых суседніх, усходніх і заходніх, дзяржаў. Другая ідэйна-тэматычная дамінанта звязана з сацыяльна-класавым стэрэатыпам, які таксама дастаўся «ў спадчыну» ад XIX ст. і прадугледжваў наданне статуса высокаадухоўленай і сацыяльна незалежнай асобы беларускаму селяніну («мужыку»), які атаясамліваўся з усёй нацыяй.

Паэзія пачатку XX ст. развівалася імкліва і плённа. Гэтаму спрыяла агульнае абуджэнне грамадска-палітычных і нацыянальна-вызваленчых рухаў напярэдадні рэвалюцыйнага ўдару па прагніўшай Расійскай імперыі ў 1905 г., што садзейнічала ўтварэнню і дзейнасці першых прафесійных беларускіх нацыянальных выданняў (газеты «Наша доля» і «Наша ніва», альманах «Маладая Беларусь» і інш.) і выдавецкіх суполак («Загляне сонца і ў наша аконца» і інш.). Стылёва паэзія характарызавалася досыць вялікай размаітасцю, спалучаючы ў сабе рысы рамантычнай і неарамантычнай паэтыкі, рэалізму і пазітывізму, яна адчувала на сабе таксама ўплыў еўрапейскіх мадэрнісцкіх плыняў, перадусім сімвалізму і нават дэкадансу.

Стылёвая шматфарбнасць сведчыла аб высокім узроўні паэтычнага майстэрства плеяды новых маладых аўтараў, якія, творча выкарыстоўваючы паэтычныя здабыткі развітых літаратур, стварылі самабытную нацыянальную паэтычную школу, залажыўшы падмурак уласнай нацыянальнай класікі. Стварэнне прафесійнай высокамастацкай літаратуры сведчыла аб працэсе жывога інтэнсіўнага фарміравання нацыянальнай свядомасці этнасу, які сцвярджаўся на шляху гістарычнага дзяржаўнага самаўладкавання. Паэзія ў гэты час аказалася той формай духоўнай актыўнасці, якая стымулявала працэс нацыя нат ьнага адраджэння, была яго арганічным, неадменным, а на пэўных этапах і вызначальным складнікам. Выводзячы карані нацыянальнай ідэі з гістарычных і культурных працэсаў, што адбываліся ў XVIII-XIX стст., разгледзім фрагменты польскамоўнай

паэтычнай традыцыі на Беларусі, а таксама літаратурна-грамадскі рух пачатку XX ст. і постаці паэтаў-адраджэнцаў нашаніўскай пары, у чыёй творчасці пульсавала энергія нацыянальнага самапачуцця, што было эстэтычным выяўленнем энергіі абуджанай маўклівай нацыі, якая вучылася прамаўляць голасам сваіх песняроў, праясняючы сама для сябе, нарэшце, сакральны сэнс свайго існавання.

Раздзел 1

«У кожным жыве яго дух, і сам ён як вера...»: Адам Міцкевіч і станаўленне нацыянальнай рамантычнай традыцыі

Рамантычны пералом першай трэці XIX ст. у літаратуры на Беларусі быў прасякнуты духам свабоды айчыны і нацыянальна-вызваленчай барацьбы. Апрача таго, яго знамянальнымі прынцыпамі былі «народнасць, рэгіяналізм, маладосць як пазітыўная маральная катэгорыя і як кампанент літаратурнай біяграфіі»[1]. Вызначальная роля ў афармленні і замацаванні гэтых прынцыпаў належыць, бясспрэчна, Адаму Міцкевічу, які прынёс у еўрапейскую літаратуру нязвыкла ўзнёслае, узвялічанае апяванне Айчыны, абагаўленне яе, надаў новае дыханне рамантычнаму культу свабоды, увязаўшы яго не толькі з разнявольваннем духу мяцежнай, не падлеглай ніякаму ўціску асобы, але з вызваленнем разабранай на часткі, страціўшай свабоду пасля трох раздзелаў Рэчы Паспалітай радзімы. Айчына бачылася і апявалася Міцкевічам у розных іпастасях: у дзяржаўнай, як Рэч Паспалітая, і тут ён выступаў у шырокім сэнсе як польскі (рэчпаспалітаўскі) патрыёт; у этнічнай, краёва-рэгіянальнай, якая акрэсліваецца і замыкаецца межамі Літвы-Беларусі, Прынёманскага навагрудскага краю. Рамантычны рэгіянальны культ Айчыны быў звязаны ў Міцкевіча не толькі з канкрэтнай гістарычнай сітуацыяй, у якой ён пачынаў свой творчы шлях, але і з нацыянальнай сармацка-рыцарскай традыцыяй, калі Айчына і каханая былі прадметамі рыцарскага служэння і абагаўлення. Ва ўспрыняцці Міцкевіча гэтыя два ідэалы часам былі настолькі блізкімі, што паэтычны вобраз аднаго з іх адразу ж выклікаў асацыятыўную сувязь з другім, цесна зліваючыся ў адну карціну быцця, напрыклад у санеце «Пілігрым» з крымскага цыкла, дзе туга па радзіме цесна пераплятаецца з

[1] Witkowska A.. Przybylski R. Romantyzm. PWN. Warszawa, 2000. S. 207.

успамінам пра Марылю Верашчака. Служэнне Айчыне было апета паэтам як найвышэйшы патрыятычны абавязак і духоўная місія ў «Гражыне», «Конрадзе Валенродзе», трэцяй частцы «Дзядоў», «Пане Тадэвушы». Гэта была ключавая ідэя, з якой усходнеславянскі рамантызм пачынаў дыялог з усёй еўрапейскай супольнасцю па пытанні аб лёсе сваёй краіны, якая была яшчэ зусім нядаўна ўплывовай і моцнай дзяржавай.

Станаўленне асобы Міцкевіча з дзяцінства праходзіла ў атмасферы традыцыйнага шляхецкага дома з культам інтэлектуальных заняткаў, свабодалюбства і спадзяванняў на аднаўленне былой шляхецкай дэмакратыі і незалежнасці. Патрыятызм, што быў уласцівы сармацкаму светаадчуванню эпохі росквіту Барока ў Рэчы Паспалітай, апошнімі апалагетамі якога былі барскія канфедэраты і легіянеры Касцюшкі, менавіта на хвалі рамантызму ўзнавіўся як прынцып светаадчування, як важная маральна-этычная катэгорыя, адсунутая ў ідэалогіі Асветніцтва на другарадныя пазіцыі. Арганічна і натуральна падыходзяць да замацавання гэтага прынцыпу ў якасці асноўнага студэнты-філаматы, спазнаючы вытокі свайго патрыятызму не толькі праз уласцівае прыродзе чалавека пачуццё адданасці роднаму кутку, але і праз творы літаратуры, перадусім «Спевы гістарычныя» Юльяна Урсына Нямцэвіча, старэйшага іх сучасніка, пісьменніка, удзельніка гераічных змагарных падзей канца XVIII ст. Да таго ж філаматы, як слушна заўважана даследчыкамі, былі злучаны не толькі супольнасцю літаратурных і навуковых заняткаў, але «ўсе яны належалі да першага пакалення, народжанага ў няволі»[1]. Адчуванне сваёй пакліканасці як прадстаўнікоў новага маладога пакалення, якое абавязана выправіць «віну бацькоў», нараджала пачуццё салідарнасці і патрыятычны ўздым, жаданне самаахвярных гераічных учынкаў, што кардынальна зменяць сітуацыю ў лепшы бок, пракладуць шлях да «зары свабоды». Так у эстэтыцы рамантызму, рэпрэзентаванай Міцкевічам і філаматамі, выспяваў культ Айчыны, які набываў свае канкрэтныя вобразна-семантычныя абрысы. Такім сімвалічным вобразам стала «залатая чара» («czara złota») з «Песні філаматаў», якая перадаецца па кругу, ад вуснаў да вуснаў, сябрамі-аднадумцамі і азначае асаблівае прычасце «мёдам айчыны», што яднае іх усіх у любові, братэрстве і патрыятычным служэнні:

Гэй, знікні, суму хмара!
Жывём мы толькі раз.
Хай залатая чара

[1] Siwicka D. Romantyzm, 1822-1863. Warszawa, 1997. S. 10.

Не марна вабіць нас.
Пускай яе па кругу.
Падай у рукі другу,
Бяры і пі да дна,
Дзе глыб жыцця відна.
І не мялі пустое —
У чары польскі мёд,
Спявайма толькі тое,
Што родны склаў народ.[1]

Пераклад А. Вялюгіна

У важны рамантычны вобраз-топас вырастаў культ юнацтва, увасоблены ў міцкевічаўскай «Одзе да маладосці», якая стала «першым у Польшчы маніфестам пакалення»[2]. Палеміка са «старымі» ў гэтым вершы вялася Міцкевічам як у сэнсе адмаўлення прайграўшага пакалення, так і ў сэнсе крытыкі асветніцкага эстэтычнага кірунку, не адпаведнага сучасным задачам. Стаўка паэтам рабілася на энтузіязм і прагу перамен, уласцівыя маладосці, якія ў супольнасці сяброў («Razem, młodzi przyjaciele») сцвердзяць і замацуюць новыя каштоўнасці жыцця. Апораю ж для апошніх абвяшчаўся даўні сармацка-рыцарскі патрыятычны ідэал, згодна з якім шчаслівы той, хто загінуў у змаганні за славу Айчыны:

І той шчаслівы, хто ў бойцы загінуў.
Лёгшы ў брацкай магіле.
Славу ўздымае краіны;
Разам, сябры маладыя!..[3]

Пераклад А. Вялюгіна і С. Дзяргая

Менавіта маладыя, поўныя адчування «нектару жыцця» сілы здольныя перамяніць лёс краіны і абвясціць сонечную раніцу вызвалення («jutrzenko swobody»), сцвярджалася ў міцкевічаўскім вершы. Такім чынам, Айчына ўяўлялася аб'ектам асаблівай увагі і асаблівага клопату філаматаў. Міцкевіч і яго сябры чулі сябе пакліканымі на высокае служэнне ёй, а рамантызм адкрываў новыя эстэтычныя магчымасці для адлюстравання гэтага ідэалу ў літаратуры.

Такое разуменне Айчыны абумовіла і асаблівую сімволіку, адбор вобразных выяўленчых сродкаў, што пры паслядоўнасці выкарыстання, паўтаральнасці адных і тых жа матываў складала своеасаблівую топіку Айчыны ў творчасці Міцкевіча. Многія вобразы, аднойчы

---

[1] Міцкевіч А. Вершы і паэмы.Мн., 2000. С. 97.
[2] Siwicka D. Romantyzm, 1822-1863. S. 12.
[3] Міцкевіч А. Вершы і паэмы. С. 95-96.

ўзнікшы, нарадзіўшыся ў філаматцкай лірыцы, пачынаюць паўтарацца, вяртаюцца ў новым абліччы ў творах іншых перыядаў, адгукаюцца ў «Санетах», у «Пане Тадэвушы», у лазанскім цыкле. У філаматцкі перыяд вобразы Айчыны альбо гераічна-змагарныя, як у «Гражыне», альбо канкрэтна-сітуацыйныя, звязаныя з навакольнай тапанімікай, гідронімамі, колам сяброў, як у баладзе «Свіцязь». Гэта быў той светлы і шматабяцальны перыяд лёсу паэта, калі яшчэ не прадбачылася ні высылка, ні эміграцыя, якая стане пажыццёвай. Менавіта на эміграцыі і ў высылцы ў творах Міцкевіча малая «краёвая» радзіма народзіць такую ўсёпаглынальную тугу па ёй, што вобразы-топасы яе, як неадчэпныя ідэі-сімвалы, будуць вяртаць да сябе штораз паэтавы дух. Адным з такіх топасаў стане супастаўленне-параўнанне квітнеючай і пышнай чужыны (крымскай раскошы ў «Санетах», італьянскай пышнасці ў «Пане Тадэвушы») з пакінутай, занядбанай, зняслаўленай Айчынай, якая тым не менш найдаражэйшая і найлепшая для сэрца паэта. Першапачатковая вобразная мадэль гэтага супастаўляльнага топасу з'явілася ў філаматцкі перыяд у фрагменце няскончанай паэмы «Картофля»:

О навагрудскі край — мой родны дом,
Праслаўлены Трамбецкага пяром,
Куды б мяне ні кінуў лёс жыццёвы,
Забыць я не змагу твае палі, дубровы.
Нас вабіць невядомы край чужы, —
Цікава паглядзець. Але нязручна жыць.
Дзе свет заціснуты між гор высокіх.
Змяшаліся святло і цень, мароз і спёка...[1]

Пераклад Хв. Жычкі

«Крымскія санеты» ў расійскі перыяд ссылкі замацуюць гэтую вобразную мадэль, зробяць пастаянным выяўленне патрыятычнага матыву праз супастаўляльны топас, які наогул праявіцца як традыцыя ў беларускай літаратуры XIX ст., напрыклад у паэме В. Дуніна-Марцінкевіча «Блаславёная сям'я»:

Што мне пекны Парыж, Рым прыгожы і слынны.
Што швейцарскія горы, старыя Афіны,
Што мне Вена, Мадрыд, што мне Лондан туманны,
Больш за ўсё я бацькоўскаму краю адданы![2]

Пераклад А.Зарыцкага

---

[1] Ажэшка Э. Зімовым вечарам. Міцкевіч А. Свіцязянка. Мн., 1996. С. 302-303.
[2] Дунін-Марцінкевіч В. Творы. Мн., 1984. С. 235.

Каб наглядна ўбачыць, як утвараюцца вобразы-топасы, заснаваныя на матыве супастаўлення багатай чужыны і сціплай, але найдаражэйшай Айчыны, прывядзём адпаведны ўзор санета «Пілігрым» крымскага цыкла:

Зямля дастаткаў і красотаў пад нагамі,
Дзе неба яснае, без ценю аблачыны.
Чаму ж адсюль імкнецца сэрца ў далячыні,
Дзе мілы край. што кліча даўнімі часамі?

Літва! Твае лясы больш вабяць галасамі,
Чым салаўі Байдар, Сальгірыі дзяўчыны.
Там весялейшы я хадзіў дрыгвой Айчыны,
Чым тут цытрынавымі райскімі садамі.[1]

Пераклад І. Багдановіч

Праз кантрастнае параўнанне выдатна выяўляецца настрой паэта, яго настальгічнае пачуццё, афарбаванае смуткам, якое будзе заўсёды накладваць адбітак на яго ўспаміны, узбуйняючы да сімвала ўсе дэталі ранейшага быту і ўкладу жыцця. Шырока раскрытым вобразам-топасам у Міцкевіча стане Нёман і ўвесь Прынёманскі край як сімвал вялікай, а потым страчанай радзімы. Вяртанне мінуламу яго былой велічы, ідэалізацыя і рамантызацыя ўкладу жыцця старашляхецкага дома, што так поўна адлюстравалася ў «Пане Тадэвушы», таксама можа разглядацца як характэрны міцкевічаўскі топас, заснаваны на адным з вызначальных рамантычных прынцыпаў рэгіяналізму. Успаміны аб айчыне ў Парыжы былі для паэта, падобна, і спецыфічнымі псіхалагічнымі «лекамі», бо, як слушна піша У. Мархель, «любаснае ўзнаўленне знаёмых з дзяцінства малюнкаў вясковага жыцця і захопленае апісанне прынаваградскіх краявідаў у «Пане Тадэвушы» стварала ілюзію адбытай вандроўкі на радзіму, вяртала да духоўнага здароўя»[2]. Не выпадкова ж «Пан Тадэвуш» і пачынаўся сакраментальнай фразай: «Літва! Мая айчына! Ты нібы здароўе!» У філамацкі перыяд, калі Міцкевіч яшчэ жыў тут, на роднай зямлі, і рыхтаваў сябе ў коле філаматаў для паважнай службы на дабро айчыны, апошняя пазнаецца ў яго творах не толькі па абстрактных рамантычных сімвалах, але па канкрэтных рэаліях і знаках. Айчына — гэта найперш яго сябры-філаматы, для якіх ён склаў крэда ў вершы «Песня» («Hej, radością oczy błysną»), абвясціўшы асноўныя філамацкія ідэалы: айчына, навука, цнота:

---

[1] Міцкевіч А. Санеты-Sonety. Мн., 1998. С. 97.
[2] Мархель У. «Ты як здароўе...»: Адам Міцкевіч і тэндэнцыі адраджэння беларускай літаратуры. Мн., 1998. С. 90.

Не возьмем мы хцівасць ва ўжытак —
Прэч сквапнасці, пыхі насенне!
Наш самы высокі набытак—
Айчына, навука, сумленне![1]
Пераклад К. Цвіркі

У яго вершах усе сябры названы пайменна: Ян Чачот, Тамаш Зан, Ігнат Дамейка, Францішак Малеўскі, любімы выкладчык гісторык Іахім Лялевель, дзяўчаты, якіх любіў і з якімі сябраваў, — Югася, Марыля, Зося. Шматгалосае людское асяроддзе, у якім ён жыў, станавілася жывой вобразнай фактурай яго твораў. Шырока і канкрэтна адбіваецца менавіта ў ранні філаматцкі перыяд у міцкевічаўскіх творах і мясцовая «геаграфія». Асабліва такой вобразнай канкрэтыкай вылучаецца рамантычная балада «Свіцязь», што ўвогуле не было характэрным для паэтыкі баладнага жанру, скіраванага ў свет фантазіі, вымыслу, містыкі, дзе ўсё пазначана «нязвычным, звышнатуральным, абвострана-метафарычным»[2]. Але ж містычнае дзеянне міцкевічаўскай балады адбываецца на беразе маляўнічага рэальнага возера, што стала цяпер адным з прыродных сімвалаў самога паэта і месцам паломніцтва яго прыхільнікаў. Апрача гэтага, твор насычаны рэаліямі, звязанымі з постаццю Марылі Верашчака, каханне да якой прадвызначыла ўсе наступныя творчыя ўзлёты паэта. Па-першае, «Свіцязь» была прысвечана брату Марылі Міхалу Верашчаку ў знак успаміну пра сумесна праведзены з ім час у радзінным фальварку Плужыны каля Свіцязі. Па-другое, згадваецца ў творы і легендарны князь Туган, імя якога выклікае асацыятыўны намёк на Туганавічы — знакаміты маёнтак Верашчакаў. Па-трэцяе, каб разабрацца з дзівосамі, якія чыняцца на беразе возера, у баладзе ўладальнікам свіцязянскіх мясцін было «дано на імшу ў кожным касцёле» і «З Цырына пробашч прыехаў». У недалёкім ад Туганавіч Цырыне, як вядома, была уніяцкая капліца, дзе, паводле легенды, Міцкевіч з Марыляй хрысцілі аднойчы немаўля, а тамтэйшы ксёндз абслугоўваў бліжэйшую парафію. «Свіцязь» — адзіная сярод міцкевічаўскіх балад, у якой легендарны, «звышнатуральны» сюжэт так цесна пераплецены з канкрэтнымі геаграфічнымі і асабістымі рэаліямі.

Насычанай канкрэтна-вобразнай дэталізацыяй вылучаецца і ўжо згаданы фрагмент няскончанай паэмы «Картофля», які пачынаецца паэтычным зваротам: «О навагрудскі край — мой родны дом...»

[1] Міцкевіч А. Вершы і паэмы. С. 93.
[2] Штэйнер І. Варожацъ балады вякоў: Беларуская балада і славянскія традыцыі. Мн., 1993. С. 230.

Фрагмент ідэалізавана адлюстроўвае міцкевічаўскае захапленне былым шляхецка-рыцарскім укладам жыцця сваёй радзімы, асновы якога яшчэ не былі страчаны за два дзесяцігоддзі пасля апошняга раздзелу Рэчы Паспалітай і абнавіліся ў грамадстве ў сувязі з напалеонаўскай кампаніяй 1812 г. Гонарам сваёй «нёманскай зямліцы» паэт лічыць тое, што яна «w bohatyry wielmożna», што значыць слаўная сваімі героямі, сярод якіх ён называе «Sejmowych Wereszczaków rodzie znamienity, i szczorsowski nad inne podniessiony hrabia (маецца на ўвазе Адам Храптовіч. — І. Б.)»[1]. Можна сказаць, у гэтым творы адбылася першая мастацкая рамантызацыя роднага краю, «нёманскай зямліцы», люд якой быў спрадвеку «слаўны дастаткамі і яшчэ слаўнейшы вольнасцю»[2].

Пазней матыў ідэалізацыі старашляхецкага ўкладу жыцця, усіх яго падрабязнасцей і рэалій, абумоўленых побытам і ў той жа час узнесеных над ім, стане паўнагучным у «Пане Тадэвушы», дзе ўспрыняцце айчыны будзе драматызавана настальгічнымі перажываннямі эмігранта. Твор пачынаўся з малітвы, у якой паэт выказваў спадзяванне на хрысціянскі цуд вяртання на бацькаўшчыну, «у край лясных узгоркаў і лугоў духмяных, шырока над блакітным Немнам разасланых»[3]. Нёман быў найбольш паслядоўна адбітым сімваламтопасам Айчыны ў творчасці Міцкевіча яшчэ з філамацкіх часоў. У знакамітых Шчорсах, маёнтку, які тады належаў графу Адаму Храптовічу, а філаматы і Міцкевіч заўжды гасцінна прымаліся там гаспадаром, быў напісаны санет «Да Нёмна» (у 1998 г. выдадзены асобна ў адзінаццаці беларускіх перакладах), у датаванні якога даследчыкі вагаюцца ад 1819 да 1822 г.

«Niemnie, domowa rzeko moja!» — так непасрэдна выяўляў патрыятычнае пачуццё аўтар, выклікаючы сваім эпітэтам «domowa» асацыяцыі хатняй утульнасці і абароненаеці — таго, што заўсёды даваў чалавеку Дом. Гэты надзвычай ёмісты эпітэт выклікаў шматварыянтнасць у перакладах, бо эквівалентнага слова падабраць было практычна немагчыма. Усё ж паэты імкнуліся пранікнуць у семантычную сакральную глыбіню міцкевічаўскага вобраза: «рэчка майго дому» (А. Стаповіч), «родны мой Нёман» (Ю. Гаўрук), «рака айчыны» (А. Салавей), «рэчка мая радаводная» (Р. Барадулін), «родная рака» (П. Бітэль), «хатні мой Нёман» (В. Жуковіч)[4]. Гучыць у санеце і філасофская думка аб незваротнасці шчаслівых юнацкіх год, а вобраз

---

[1] Mickiewicz A. Wybór poezyi. Wrocław. 1974. S. 59.
[2] Ibid. S. 60.
[3] Міцкевіч А. Пан Тадэвуш. Мн., 1998. С. 307.
[4] Міцкевіч А. Да Нёмна. Мн., 1998. С. 5-13.

Марылі трансфармуецца ў вечны вобраз-сімвал каханай — Петраркавай Лауры, які замацуецца пазней у адэскім санетным цыкле:

Дзе век бурлівы, леты нашы маладыя?
Лаура дзе? Сяброў не бачу, любых твараў,
Усё прайшло, а слёзы памяці жывыя.[1]

Пераклад У. Мархеля

Вобраз чыстай слязы як знака ранімасці і высокіх пачуццяў, развіваючыся ў далейшым у творчасці Міцкевіча (верш «Паліліся мае слёзы» з цыкла лазанскай лірыкі), набывае ізноў жа статус вобраза-топаса. І гэты топас звязаны таксама з айчынай, бо праяўляе і крышталізуе паэтавы пачуцці да яе, успрынятыя праз асэнсаванне свайго асабістага лёсу, драматызаванага эміграцыяй:

Паліліся мае слёзы, як дождж чысты і краплісты,
На маленства, што было анёльскім, сельскім,
На юнацтва час мой шумны, неразумны,
А таксама на век сталы, век няўдалы:
Паліліся мае слёзы, як дождж чысты і краплісты.[2]

Пераклад М. Танка

Не толькі вершы сведчаць аб гэтым, але і лісты блізкіх да паэта на эміграцыі суайчыннікаў. Так Фрэдэрык Шапэн у лісце да Дэльфіны Патоцкай з Парыжа ў 1846 г. апісвае візіты Міцкевіча да яго, як ён іграў на фартэпіяна, а паэт слухаў і пераносіўся ў такія хвіліны на далёкую і незабыўную радзіму: «У апошні раз я досыць доўга яму граў, баючыся падняць на яго вочы, бо я чуў, як ён плача. А потым, калі ён развітваўся, я сам дапамог яму апрануцца, таму што не хацеў, каб лакей бачыў яго заплаканым. Міцкевіч вельмі расчуліўся, абняў мяне за галаву і моцна пацалаваў у лоб, вымавіўшы за ўвесь вечар першыя словы: «Няхай Бог узнагародзіць цябе, ты перанёс мяне...» І не скончыў, бо слёзы ізноў сціснулі яму горла, і так, змагаючыся з гэтым плачам, ён пайшоў...»[3] Такім чынам, вобразная топіка айчыны ў філаматцкай паэзіі А. Міцкевіча была цесна злучаная з рэаліямі яго паўсядзённага быту, адлюстроўвала сяброўскае кола і геаграфію рэгіёна, мела прыродна-ландшафтнае і гісторыка-культурнае напаўненне. Яна была канкрэтнай і сімвалічнай адначасова, адбівалася і развівалася ў яго далейшай творчасці, пераймалася і наследавалася наступнымі пакаленнямі пісьменнікаў на Беларусі.

---

[1] Міцкевіч А. Санеты-Sonety. С. 35.
[2] Міцкевіч А. Вершы і паэмы. С. 262.
[3] Цыт. па: Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 5. С. 686.

Аднак традыцыйна склалася так, што доўгі час існавала канцэпцыя рэпрэзентацыі Міцкевічам «беларускай плыні» польскай літаратуры, або «беларускай школы польскага рамантызму»[1], якая, бясспрэчна, мела свае вартасці, але адлюстроўвала сітуацыю як бы «з польскага боку», адсякаючы вялікага паэта ад беларускага кантэксту як нешта дастаткова чужароднае. Канцэпцыя ж «польскамоўнай плыні» ў беларускай літаратуры, высунутая даследчыкамі ў 90-я гады, аб чым вялася гаворка ва ўводзінах, стала новым этапам міцкевічазнаўства на Беларусі. Яна значна пашырыла далягляды айчыннага пісьменства і была заснавана на інтэграванасці кантэкстаў беларускай і польскай культур у перыяд сумеснай дзяржаўнасці і гісторыі — інтэграванасці, якая яшчэ не згубіла сваю актуальнасць у XIX ст., нягледзячы на тое, а часам і насуперак таму, што інтэграцыйны вектар змяніўся. Абгрунтоўваючы канцэпцыю «польскамоўнай плыні» слушнымі довадамі, аўтар яе тым не менш лічыць, што «беларуская літаратура праз творчасць Міцкевіча не атрымала рамантызм у завершаным, нацыянальна аформленым выглядзе»[2]. Аднак, на нашу думку, менавіта адзначаны вышэй падыход прадстаўленасці польскамоўнай творчасці пісьменнікаў «этна-генетычна звязаных з Беларуссю» ў нацыянальным літаратурным кантэксце вяртае сёння творчасць А. Міцкевіча ва ўлонне беларускай літаратуры, што робіць паўнавартасным і беларускі рамантызм. Трансфармацыі і змены літаратурных плыняў уяўляюцца пры гэтым працэсам натуральным, цесна звязаным як з асаблівасцямі грамадска-гістарычнага жыцця тагачаснай Беларусі, так і з развіццём эстэтычнай сітуацыі ў еўрапейскіх краінах.

Такім чынам, калі мы сёння гаворым пра генезіс і традыцыі беларускага рамантызму, то значыць мы гаворым пра традыцыю, ля вытокаў якой стаіць Адам Міцкевіч і якую ён сцвердзіў уласнай творчасцю, увасобіўшы ў рытуальнай польскамоўнасці сутнасную мадэль нацыянальнага (краёва-беларускага і польскага рэч паспал ітаўскага) духоўнага космасу і асаблівасці культурна-гістарычнага быцця народа, да якога этна-генетычна належаў. У яго творах адбіліся хараство і дасканаласць беларускай міфалогіі, фальклору, абраднасці, асаблівасці шляхецкага менталітэту, бытавой культуры, гістарычных каранёў. «Гісторыя рамантызму польскага пачынаецца на Літве», — невыпадкова з такой фразы пачала сваю манаграфію аб рамантызме польская даследчыца Дарота Сівіцка, маючы на ўвазе

[1] Гл.: Лойка А. Адам Міцкевіч і беларуская літаратура. Мн., 1959; Казбярук У. Рамантычны пошук. Мн., 1983. С.22; Брага С. Міцкевіч і беларуская плынь польскае літаратуры // З гісторыяй на «вы». Вып. 3. Мн., 1994. С. 287-313.
[2] Мархель У. Прысутнасць былога. Мн., 1997. С. 17.

гістарычную назву зямлі, дзе нарадзіўся Міцкевіч[1]. З гэтых жа пазіцый мы можам таксама сцвярджаць, што гісторыя рамантызму беларускага пачынаецца з польскамоўнай творчасці аўтара «Гражыны» і «Свіцязянкі».

Творчасць А. Міцкевіча, перадусім яе рамантычны кірунак і патрыятычны пафас, вызначылі шлях развіцця беларускай літаратуры ў XIX ст. Адбітак уплыву ляжыць і на літаратуры новага беларускага адраджэння пачатку XX ст. Невыпадкова сярод першых выдавецкіх акцый, здзейсненых суполкай «Загляне сонца і ў наша аконца», было выданне серыі кніг «Беларускія песняры». XIX стагоддзе ў гэтай серыі прадстаўлялі творы А. Міцкевіча, В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча. Варта звярнуць увагу на тое, што Міцкевіча (яго «Пана Тадэвуша» ў перакладзе В. Дуніна-Марцінкевіча) выдавалі як беларускага песняра, і ніхто не сумняваўся ў гэтым, не лічыў яго прадстаўніком чужой, замежнай літаратуры. Сапраўды, гэта была айчынная літаратура, айчынная класіка, падмурак нацыянальнай традыцыі, надзвычай актуальны ў перыяд стварэння навейшай літаратуры. «Беларусь мае неаспрэчнае права ганарыцца Міцкевічам, таму што гэты велізарны дух вырас і сфарміраваўся як тып на глебе гэтай карэннай літоўскай славяншчыны», — пісаў пра Міцкевіча ў канцы XIX ст. А. Ельскі[2]. Міцкевіч вызначыў сам дух і напрамак беларускай літаратуры: яе вызваленчы пафас, рамантычную прыўзнятасць, месійнасць пяснярскага абавязку ў паняволенай краіне, увагу да становішча сялян. Яго называлі духоўным Бацькам, пастарам наступных пакаленняў, і гэта зафіксавана ў сведчаннях пісьменнікаў. Напрыклад, яго паплечнік па філаматцкім асяроддзі А. Адынец у вершы з красамоўнай назвай «Дзецям Адама», які ён уключыў у 1858 г. у вядомы беларускі альбом А. Вярыгі-Дарэўскага, пісаў:

Што сэрцаў, што душ шляхетных і ўзнёслых у Айчыне,
Столькі зычлівых маеце ў спадкаемцах па Бацьку.
У кожным жыве дух яго — і Ён сам як вера.[3]

Другі аўтар вершаванага тэксту ў альбоме Вярыгі-Дарэўскага А. Рыпінскі пачынаў свой твор з уражання, якое зрабілі на яго ўсе папярэднія запісы (а гэта творы У. Сыракомля В. Дуніна-Марцінкевіча і інш.): «Калі я ўзяў твой пекны альбом, пачаў перагортваць старонкі, убачыў столькі вялікіх імёнаў, то заўважыў, што ўсе яны спяваюць

[1] Siwicka D. Romantyzm... S. 7.
[2] Пачынальнікі. З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. Мн., 1977. С. 344.
[3] Там жа. С. 247.

табе тонам Адама»[1]. Такім чынам, Міцкевіч ствараў магутнае духоўна-эстэтычнае поле, пад дабратворным уплывам якога знаходзіліся шматлікія творцы. У сувязі з гэтым варта прывесці і слушную думку акадэміка І. Навуменкі, які, працягваючы лічыць Міцкевіча польскім пісьменнікам, тым не менш сцвярджае нібыта парадаксальнае: «Геній Міцкевіча абуджае да творчасці хутчэй беларускіх пісьменнікаў, чым польскіх»[2]. Гэта было абсалютна справядлівым, але ў святле нашых папярэдніх разважанняў становіцца зразумелым, што ніякай парадаксальнасці тут няма і што сапраўды Міцкевіч вызначаў нацыянальную традыцыю ў беларускай літаратуры.

Духоўна-эстэтычнае поле Міцкевічавага ўплыву было настолькі магутным, што ў ім знаходзіўся так ці інакш кожны з айчынных творцаў. Уплыў праяўляўся ў іх творчасці як алюзіі, рэмінісцэнцыі, наследаванне матываў і вобразаў, як жанравая інварыянтнасць, інтэртэкстуальнасць. Пастаянным і зацікаўленым было імкненне перакласці Міцкевіча на беларускую мову, або, што больш дакладна, — перастварыць Міцкевіча па-беларуску, каб яго творы прыйшлі «пад кожную сялянскую страху», як пісаў той жа А. Ельскі, перафразуючы радкі Міцкевічавага раманса «Дудар». Ён жа выступіў і як перакладчык Міцкевіча, працягваючы традыцыю, распачатую ўжо да яго Дуніным-Марцінкевічам, Вярыгам-Дарэўскім (аб перакладзе апошнім «Конрада Валенрода» згадваў А. Кіркор). З другога боку, Франц Савіч у сваіх «Успамінах», апісваючы ўцёкі з Кізляру, чуў сябе, падобна крымскаму пілігрыму, сам-насам з вялікім стэпам, дзе пануе цішыня і прастора. Яго прасякала адзінае і неадольнае жаданне пачуць голас з Літвы: «У стэпе быў такі спакой і цішыня, што мне здавалася, быццам гукі з роднай Літвы далятаюць да мяне, але гэта быў толькі голас надзеі, голас майго сэрца»[3]. Відавочна, што гэта была празрыстая алюзія ў перадачы настрою на канцоўку міцкевічаўскага санета «Акерманскія стэпы», у якім паэт здолеў выказаць у лаканічнай фармулёўцы ўсю настраёвую сутнасць айчыннага «пілігрымства» — выгнанніцтва. Матывы «Крымскіх санетаў» адбіліся і ў «Мелодыях пілігрыма» Яна Баршчэўскага, напісаных пад уражаннем паездкі ў Адэсу. Жанравы інварыянт рамантычнай балады — вершаваную гутарку (гавэнду) пашыраў у сваёй творчасці Уладзіслаў Сыракомля, набліжаючыся такім чынам яшчэ больш цесна да народнага жыцця і як бы адаптуючы да яго адлюстравання ўжо знаёмую жанравую структуру.

[1] Там жа. С. 272.
[2] Навуменка І. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч. Мн., 1992. С. 25.
[3] Шляхам гадоў. Гісторыка-літаратурны зборнік. Мн., 1994. С. 120.

У шматграннай творчасці Дуніна-Марцінкевіча ўплыў і традыцыі Міцкевіча адбіліся яшчэ больш яскрава і паслядоўна. Усяго на дзесяць гадоў маладзейшы за свайго папярэдніка, аўтар «Гапона» і «Вечарніц» усё ж не стаў яго паплечнікам у літаратуры, а менавіта пераемнікам. Калі Дунін-Марцінкевіч пачаў у 40-я гады свой творчы шлях, Міцкевіч ужо быў аўтарам усіх сваіх значных літаратурных твораў. Дуніну-Марцінкевічу першаму аказалася па сілах зрабіць пераклад «Пана Тадэвуша» на беларускую мову, чым ён па сутнасці адгукнуўся на праблему перастварэння Міцкевіча па-беларуску. Гэта быў мужны грамадзянскі ўчынак пісьменніка, які, бясспрэчна, ведаў аб забароне твораў Міцкевіча на радзіме, але тым не менш здзейсніў пераклад і нават дамогся яго надрукавання. Гэты факт разам з уласнай творчасцю пісьменніка сведчыў аб высокім якасным рыўку беларускай літаратуры, а таксама аб узнаўленні нацыянальных перакладчыцкіх традыцый, перарваных ад часоў Францыска Скарыны.

Ідэйна-вобразны і стылёвы ўплыў Міцкевіча, які фарміраваў нацыянальную традыцыю, абыймае сабой шырокі спектр унутраных і знешніх паралеляў, некаторыя з якіх былі ўжо ўзгаданыя. Можна вылучыць, прынамсі, два стрыжнёвыя аспекты гэтага ўплыву: па-першае, А. Міцкевіч вызначыў ідэйна-мастацкае бачанне айчыны ў святле гістарычных, маральных, этнічных каштоўнасцей, замацаваў у свядомасці пакаленняў літвінска-беларускую канцэпцыю айчыны, упершыню назваўшы яе і абвясціўшы такім чынам шлях яе адраджэння. Па-другое, Міцкевіч узнавіў у літаратуры, тэматычна звязанай з Беларуссю, «сармацка-рыцарскі» комплекс паводзін рамантычнага героя, які рэпрэзентуе яго грамадска-гістарычны ідэал. Сармацкі акцэнт у рамантызме Міцкевіча звязвае яго з барочнай традыцыяй і падкрэслівае патрыятычную дамінанту яго творчасці.

У ідэйным комплексе «сарматызму» Міцкевіч адсоўвае на задні план арыстакратызм і родавы снабізм, але вылучае і развівае ў новай гісторыка-культурнай сітуацыі (страта дзяржаўнасці і ідэалогіі асветніцкага рацыяналізму) рыцарскую дамінанту. У старашляхецкіх сармацкіх традыцыях рыцар — Homo militans — гэта герой-абаронца хрысціянскіх каштоўнасцеў і «залатой вольнасці» як сіноніма радзімы, яе незалежнасці і шляхецкай дэмакратыі. «Ідэал рыцара — абаронцы Радзімы і веры, у мастацкім увасабленні адначасова парадны і жыццёва-праўдзівы, быў трывала засвоены ваенна-феадальным саслоўем, адной з галоўных прывілеяў і абавязкаў якога з'яўлялася

права насіць зброю і ваяваць», — пішуць сучасныя беларускія даследчыкі сармацкіх традыцый у выяўленчым мастацтве[1]. Патрыятычная паэзія барскіх канфедэратаў, якую называюць яшчэ ваенна-хрысціянскай, была адным з апошніх усплёскаў сармацкага светаадчування ў літаратуры другой паловы XVIII ст. Гэтая паэзія, як і «Гістарычныя песні» Юльяна Урсына Нямцэвіча, моцна паўплывалі на станаўленне і развіццё рамантычных тэндэнцый у філаматцкім асяроддзі, і ў прыватнасці на А.Міцкевіча[2]. Узнаўленне сармацкага рыцарскага архетыпу ў рамантызме азначала вяртанне да нацыянальных традыцый, укарэненых яшчэ ў часы барока і занядбаных у часы асветніцкага класіцызму.

Праз А. Міцкевіча сармацка-рыцарская традыцыя кладзе свой адбітак і на беларускую літаратуру, на ўсю культуру Беларусі ў цэлым. Творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча найбольш яскрава пацвярджае гэты тэзіс, бо сам пісьменнік, як слушна заўважыў І. Навуменка, быў «выхаваны на ўзорах старапольскай пісьменнасці з яе культам шляхціца-рыцара, высакароднага, мужнага заступніка сялян (Адам Міцкевіч у «Пане Тадэвушы» выдатна раскрывае духоўны свет, норавы, звычаі гэтага асяроддзя)»[3]. Такім чынам, паэтызацыя радзімы і нацыянальная ідэя ў А. Міцкевіча, а праз яго ў В. Дуніна-Марцінкевіча актуалізуе ў рамантызме першай паловы XIX ст. сармацка-рыцарскі, барокавы, тып светаадчування. Прынцып сармацкага як мясцовага, нацыянальнага, традыцыйнага быў шырока распаўсюджаным у асяроддзі сярэдняй і дробнай («загродавай») шляхты на ўсім абшары былой Рэчы Паспалітай. На яго аснове расквітнеў жывапіс і развівалася літаратура, прасякнутая нацыянальным каларытам з патрыятычнымі матывамі. У сарматызме, як адзначаюць даследчыкі, увасобіліся асаблівыя рысы рэгіянальнай культуры і светаўспрыняцця, а традыцыя сармацкага мастацтва эпохі Барока стала называцца і ўсведамляцца менавіта як нацыянальная традыцыя[4]. Толькі па завядзёнцы гэта ўсё звычайна адносілася да польскага мастацтва і літаратуры і адсякалася ад культуры беларускай, што тлумачыцца пэўнымі прычынамі, але не з'яўляецца апраўданым.

Сармат — гэта прадстаўнік саслоўнай эліты, родавай знаці. Але хіба на Беларусі не было сваёй родавай знаці, якая шмат зрабіла для ваеннай і культурнай славы краіны? Бясспрэчна, яна была, але пры

---

[1] Хадыка А. Ю., Хадыка Ю. В. Непаўторныя рысы: З гісторыі беларускага партрэта. Мн., 1992. С. 60.
[2] Тананаеў Л. И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979. С. 31—32.
[3] Навуменка І. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч. С. 75.
[4] Польский романтизм и восточнославянские литературы. М., 1973. С. 280-281.

выключным панаванні канцэпцыі народнасці і дэмакратызму ў літаратуры ўсё «панскае» лічылася варожым і яўна не беларускім. Важную карэкціроўку поглядаў у гэтым сэнсе зрабіў беларускі амерыканскі гісторык Янка Запруднік: «У нашых нацыянальных інтарэсах сёння ўзнавіць як мага больш шырокую і аб'ектыўную карціну беларускага грамадства мінулых стагоддзяў. Калі ж мы будзем уяўляць беларусаў мінуўшчыны і ў прыватнасці XIX — пачатку XX стагоддзя — так, як гэта рабілі народнікі 1880-х гадоў, то мы не зразумеем сваёй ідэйнай генеалогіі, мы не будзем ведаць усіх вытокаў сённяшняй беларускай дзяржаўнасці»[1]. Такім чынам, міф аб беларусах як аб сялянскай нацыі і беларускай літаратуры, традыцыі якой грунтуюцца на гэтым міфе, пры сучасным падыходзе патрабуе істотных дапаўненняў і ўзнаўлення выпаўшых звенняў, паколькі аблічча дзяржавы некалькі стагоддзяў вызначала шляхецка-рыцарскае саслоўе, на якім ляжала адказнасць за яе лёс і прадстаўнікі якога аддавалі за яе свае жыцці ў вялікіх і малых бітвах.

Шляхецкі патрыятызм грунтаваўся, як было ўжо паказана, на «сармацка-рыцарскім комплексе», і ў час рамантызму ён актуалізуецца, нарадзіўшы ў міцкевічаўскай творчасці вобраз героя — змагара і абаронцы. Такі вобраз увасабляў ідэал годнага рыцара-шляхціца, гатовага на змаганне за айчыну, якая ў яго свядомасці, паводле філаматчкай этыкі, ёсць найдаражэйшай каханай: «Каханкаю першаю нашай — айчына, ёй служым, яе мы шануем. Другая ж каханка — вядома ж дзяўчына, якую кахаем, мілуем», — так пісаў у баладзе «Наваградскі замак» сябра Міцкевіча Ян Чачот[2]. Сам Міцкевіч у 1827 г. у лісце з Масквы да Т. Зана і Я. Чачота таксама закранаў гэтае ж пытанне: «Аб каханых... У цябе, ты кажаш, іх дзве. Другой я не кахаў. Першая, калі я правільна зразумеў, хто яна, мае ў нашых асобах гарачых і верных паклоннікаў... Каханая гэтая раўнівая. Сваю любоў да яе мы будзем даказваць не як Дон Кіхот, спыняючыся на бітым шляху і выклікаючы ўсіх сустрэчных альбо забраўшыся ў гушчар Чорнай гары, але так, як Карл Вялікі загадаў сваім рыцарам дамагацца кахання Анжэлікі. Мой добры Янек, ці можна з гэтым высакародным пачуццём параўнаць нічога не вартую драбязу? Абеды, танцы, спевы, ці могуць яны зняважыць гэтую абагаўлёную каханую?»[3]

Творы Міцкевіча, сапраўды, былі прыкладамі ўзнёслага рамантычнага служэння айчыне, абагаўлення яе, якое ў розных

---

[1] Запрудник Я. Об одном историческом предрассудке // Нёман. 1993. № 7. С. 128.
[2] Чачот Я. Выбраныя творы. Мн., 1996. С. 87.
[3] Цыт. па: Мицкевич А. Собр. соч. Т. 5. С. 372.

варыянтах адлюстравалася ва ўсёй яго творчасці ад рамантычнай балады «Свіцязь» да «Пана Тадэвуша». Нездарма ў яго герояў, якія часта рэпрэзентуюць такі вобраз, імёны выбраны па геральдычнаму прынцыпу, які быў звязаны з уласным міцкевічаўскім шляхецкім радаводам. Так патрыёты свайго краю — ваяводы — у паэмах «Мешка князь Навагрудка» і «Гражына» мелі імёны адпаведна Порай і Рымвід, што азначала ў першым выпадку назву шляхецкага герба Міцкевічаў, а ў другім — прыдомак (дадатак) да прозвішча — Рымвід-Міцкевіч. Такую ж традыцыю працягваў і В. Дунін-Марцінкевіч, стварыўшы, напрыклад, у паэме «Люцынка, альбо Шведы на Літве» вобраз годнага шляхціца Далівы. Як вядома, сам Дунін-Марцінкевіч належаў да шляхецкага роду, які карыстаўся гербам «Ляліва», што, несумненна, мае асацыятыўную сувязь з імем яго героя, які ўвасабляў ідэал старашляхецкага (сарматцкага) рыцарскага служэння айчыне. Страту і разбурэнне такога комплексу паводзін назіраў Дунін-Марцінкевіч, на вачах якога адбывалася далейшае знішчэнне і дэградацыя былога шляхецкага саслоўя. Гэтую дэградацыю і распад з вялікім душэўным болем, а не з іроніяй (што стала агульным месцам у нашым літаратуразнаўстве), адлюструе пісьменнік пазней у славутай камедыі «Пінская шляхта». Двухмоўнасць творчасці Дуніна-Марцінкевіча тлумачылася тым, што ён жадаў быць даступным і зразуметым усім сваім народам у яго саслоўнай — шляхецкай і сялянскай — цэласнасці.

Узноўлены Міцкевічам «сарматцка-рыцарскі» ідэал, які дэфармаваў аблічча еўрапейскага байранічнага героя, надаваў яму рысы патрыёта айчыны і змагара за яе вызваленне, прыцягваў увагу беларускіх пісьменнікаў і ў пазнейшыя часы. Так, ён стаў вызначальным і праявіўся яшчэ раз як традыцыя ў творчасці У. Караткевіча, перадусім у вобразе князя Алеся Загорскага — героя рамана «Каласы пад сярпом тваім» і аповесці «Зброя». Такім чынам, міцкевічаўская рамантычная традыцыя з яе культам айчыны дае сябе адчуць на ўсім абсягу развіцця беларускай літаратуры. Яна стварала асаблівае духоўна-эстэтычнае поле, пад уплывам якога ад пакалення філаматаў да чытачоў Караткевіча выспявала самасвядомасць беларусаў і фарміраваліся ідэалы нацыянальнага адраджэння. У гэтай сістэме каардынат таксама асаблівае месца належала В. Дуніну-Марцінкевічу, які, найпаўней увабраўшы ў сябе «сілавыя лініі» міцкевічаўскага духоўна-эстэтычнага поля, акумуляваў іх энергію і накіраваў яе на стварэнне якасна новага нацыянальнага поля літаратуры — беларускамоўнага.

Раздзел 2

«Рэха вызваленчых бітваў...»: Зося Манькоўская (Тшашчкоўская) у коле рамантычных традыцый і мадэрнізму

Творчасць Адама Міцкевіча, перадусім яе рамантычны кірунак і патрыятычны пафас, вызначылі шлях развіцця беларускай літаратуры ў XIX ст. Адбітак уплыву ляжыць і на літаратуры пачатку XX ст., калі ў беларускую паэзію прыйшоў наступны волат нацыянальнага духу Янка Купала, а само развіццё нацыянальнай ідэі прадвызначыла новую фазу беларускага адраджэння ў сукупнасці яго культурна-асветніцкіх і дзяржаўна-палітычных праблем. Наследуючы айчыннай польскамоўнай традыцыі і перадусім А. Міцкевічу, Янка Купала з польскіх вершаў пачаў свой шлях у літаратуру. Але амаль стагоддзе сыйшоўшага гістарычнага часу паміж гэтымі двума нацыянальнымі прарокамі шмат што змяніла ў краіне, і Купалу выпала на долю вызначыць аблічча роднай літаратуры ў XX ст. як беларускамоўнае, у чым ён таксама пераняў і паглыбіў вопыт развіцця літаратуры XIX ст. яго папярэднікамі Навумам Прыгаворкам і Мацеем Бурачком. Аднак традыцыя пісання польскіх вершаў з беларускім каларытам захоўвалася сапраўды, як бачна, да пачатку XX ст. Бадай апошнім карыфеем у гэтай справе тут была, на нашу думку, Зося Манькоўская (у замужжы Зоф'я Тшашчкоўская) — сучасніца Багушэвіча і ранняга Купалы, якая ўсведамляла сябе прадаўжальніцай міцкевічаўскай ідэйна-эстэтычнай і мастацка-выяўленчай традыцыі. Творчае аблічча гэтай паэткі, што ўсё сваё жыццё хавалася пад мужчынскім псеўданімам Адама М-скага і з гэтым імем трывала ўвайшла ў гісторыю польскай літаратуры перыяду мадэрнізму, паступова пачынае інтэгравацца і ў беларускі літаратурны кантэкст.

У постаці Зосі Манькоўскай, такім чынам, гісторыя беларускай літаратуры мае яшчэ адну са сваіх нераскрытых загадак. Беларускія даследчыкі адкрылі гэтае імя для айчыннай літаратуры ў 70-80-я гады. Працуючы ў польскіх архівах, У. Казбярук знайшоў арыгінальны беларускамоўны верш паэтэсы «Божа, наш бацька...» (вядомы цяпер пад хрэстаматыйнай назвай «Беларуская малітва»), а таксама яе пераклады на беларускую мову твораў Марыі Канапніцкай і папулярных тагачасных польскіх песень «Каліна» (словы Тэафіля Ленартовіча) і «Казак» (музыка Станіслава Манюшкі, аўтар тэксту Я.

Чачот)[1]. Ён жа прывёў і асноўныя біяграфічныя звесткі пра паэтэсу. Яна нарадзілася ў беларускім шляхецкім маёнтку Дарагавіца на Случчыне ў 1847 г. Адам Манькоўскі было прозвішча яе бацькі, якое яна, скараціўшы, абрала сабе за літаратурны псеўданім. Сваяцтва з Уладзіславам Сыракомлям вызначыла арыенціры яе далейшага творчага лёсу: знакаміты паэт благаславіў яе першыя літаратурныя спробы. У раннім маладым узросце выйшла замуж за афіцэра царскай арміі Вацлава Тшашчкоўскага, разам з якім цярпліва дзяліла ўсе цяжкасці і перыпетыі вайсковага жыцця. Муж служыў у Разанскай губерні ў Расіі. Адтуль у 1877 г. яна выправілася ў жаўнерскай вопратцы з ім на Балканы, дзе пачалася чарговая руска-турэцкая вайна. Потым ізноў вярнуліся ў Расію. У Ноўгарадзе, як піша У. Казбярук, З. Тшашчкоўская «пазнаёмілася з польскім ссыльным Феліксам Зянковічам (у пісьмах да яго і былі змешчаны беларускія вершы), які аказаў значны ўплыў на паэтэсу, натхніў яе на літаратурную творчасць»[2]. Арыгінальныя польскамоўныя вершы яе шырока друкаваліся ў тагачаснай польскай прэсе, аднак практычна ніхто з літаратараў, крытыкаў і чытачоў не здагадваўся, што пад крыптанімам Адам М-скі хаваецца жанчына. Зоф'я Тшашчкоўская свядома і мэтанакіравана падтрымлівала сваё паэтычнае інкогніта, маючы на тое нейкія асабістыя прычыны. «Сабою сярод людзей не хачу быць не з-за капрызу, але з увагі на маё сучаснае прозвішча і на магчымую будучыню. Не хачу нікога з сабою звязваць», — так пісала паэтэса ў лісце да Ф. Зянковіча[3]. У. Казбярук, каменціруючы гэты факт, лічыць, што сваёй паэтычнай польскамоўнай творчасцю яна «не хацела пашкодзіць мужу — афіцэру царскай арміі»[4]. Аднак, на нашу думку, такім чынам З. Тшашчкоўская захоўвала ў маральнай бяспецы і сябе асабіста як творцу, бо яе польска-беларускі патрыятызм ніяк не стасаваўся са службай у царскай арміі яе мужа. Такім чынам, яна выступала сама па сабе, ад родавага шляхецкага гнязда Манькоўскіх, ускосна сцвярджаючы гэтым нацыянальную ідэю, адрозную і нават прама супрацьлеглую імперскай ідэалогіі царызму, у войску якога служыў яе муж. Пазней У. Казбярук таксама пісаў аб тым, што «асяроддзе, духоўна блізкае ёй, магло б адносіцца да яе насцярожана, даведаўшыся пра яе сямейнае і сацыяльнае становішча»[5]. Аднак найбольш цікавым фактам, які тут

---

[1] Казбярук У. М. Ступені росту. Мн., 1974. С. 28-33; Яго ж. Беларускія вершы Адама М-скага // Маладосць. 1971. № 12. С. 135-136; Яго ж. Невядомыя беларускія вершы Зоф'і Тшашчкоўскай //Літ. і мастацтва. 1980. 4 крас.
[2] Казбярук У. Беларускія вершы Адама М-скага. С. 136.
[3] Там жа.
[4] Там жа.
[5] Казбярук У. Зоф'я Тшашчкоўская (Адам М-скі): Жыццё і творчасць у беларуска-польскім літаратурным асяроддзі // На шляхах да ўзаемаразумення. Навуковы зборнік: Беларусіка-15. Мн., 2000. С. 89-90.

упершыню прывёў даследчык, з'яўляецца тое, што афіцэрыартылерысты царскай арміі былі заўсёды апазіцыйна настроены да рэжыму: яны былі ўдзельнікамі тайных вайсковых згуртаванняў, а ў 1863 г. дапамагалі паўстанцам. Традыцыя такая захоўвалася і ў пазнейшы час, што не магло не быць прывабным і для Вацлава Тшашчкоўскага[1]. Такім чынам, зважаючы на ўсе знешнія акалічнасці свайго лёсу, паэтэса абрала для сябе літаратурную ролю ў мужчынскай масцы, што, бясспрэчна, ускладніла «становішча» яе лірычнага героя. Акалічнасці жыцця склаліся так, што дажывала свой век Зоф'я Тшашчкоўская ў роднай Дарагавіцы, дзе і памерла ў 1911 г., апеўшы айчынную зямлю ў найпрыгажэйшым сваім арыгінальным цыкле вершаў і санетаў пад агульнай назвай «Дарагавіцкія песні».

Працуючы над кнігай пра Уладзіслава Сыракомлю, на постаць паэткі звярнуў увагу У. Мархель. Бясспрэчна, сімвалічным з'яўляецца сам факт сваяцкіх адносін між імі з розніцаю ў адно пакаленне: Зося Манькоўская даводзілася пляменніцай мужу роднай сястры Сыракомлі Лізавеце. Абапіраючыся на польскія крыніцы, У. Мархель піша, што ўпершыню будучая паэтэса ўбачыла «вясковага лірніка» ў Залуччы, калі мела каля шасці гадоў. Пазней, прыкладна ў пятнаццацігадовым узросце, наведвала яго дом, калі вучылася ў Вільні і ўжо спрабавала сілы ў літаратурнай творчасці. Прысвяціўшы таленавітай сваячцы верш, сталы майстра сімвалічна нібыта «перадаваў» у рукі юнай паэтэсы сваю ліру, бо лічыў, што менавіта ёй наканавана «спяваць пасля яго на сіратлівай Літве»[2]. Даследчык таксама слушна акцэнтаваў увагу на літаратурным уплыве Сыракомля які адчуваецца ў завастрэнні цікавасці да роднага краю і жыцця народа, у напісанні «польскамоўных твораў, тэматычна і праблемна звязаных з Беларуссю і мясцовымі вуснапаэтычнымі традыцыямі» і, урэшце, у напісанні паэтэсай арыгінальных беларускіх вершаў[3].

Такім чынам, дзякуючы даследчыцкім намаганням У. Казберука і У. Мархеля імя і творчасць Зосі Манькоўскай занялі сваё месца ў гісторыі беларускай літаратуры канца XIX — пачатку XX ст. Яе верш «Беларуская малітва» і пераклады на беларускую мову вышэйназваных польскіх песень сталі хрэстаматыйнымі і былі прааналізаваны А, Лойкам у базавым курсе беларускай літаратуры[4]. Аднак цяпер наспеў час сістэматызаванага вывучэння польскамоўнай спадчыны паэтэсы, шчодра раскіданай па старонках польскай перыёдыкі канца

---

[1] Казбярук У. Зоф'я Тшашчкоўская (Адам М-скі)... С. 90.
[2] Мархель У. І. Лірнік вясковы: Сыракомля ў беларуска-польскім літаратурным узаемадзеянні. Мн., 1983. С. 157.
[3] Мархель У. І. Лірнік вясковы: Сыракомля ў беларуска-польскім літаратурным узаемадзеянні. Мн., 1983. С. 158.
[4] Лойка А. А. Гісторыя беларускай літаратуры: Дакастрычніцкі перыяд. Мн., 1989. Ч. І. С. 224—226.

XIX — пачатку XX ст. З пункту погляду сённяшніх літаратуразнаўчых падыходаў польскамоўная творчасць Тшашчкоўскай для беларускай літаратуры ўяўляе таксама значную нацыянальную каштоўнасць, бо адлюстроўвае мясцовы лад жыцця, ментальнасць, звязаную з комплексам «ліцвінскіх» патрыятычных ідэй, спецыфічны беларускі шляхецка-інтэлігенцкі тып светаўспрыняцця, у псіхаэмацыйным вобразе якога злучыліся незнішчальная годнасць і ўсёпаглынальная туга. Тое, што беларускі патрыятызм і пачуццё радзімы былі вызначальнымі ў творчасці паэтэсы, засведчана ўжо ў адным з перакладзеных і апублікаваных у 1998 г. яе твораў пад назвай «З жыцця і тугі»:

Дахі белых літоўскіх двароў, тыя дахі.
Дзе парадкі старыя і лад вёўся Божы,
Мне гавораць пра вас ліп духмяныя пахі,
Бачу ўдзень вас, і ў сне вы абступіце ложак.
Двор успомню над рэчкай, на стромкім ўзгорку.
Бор вакол. Курганоў даўніх выспу за выспай,
І сівога старога над маёю калыскай,
Калі я нарадзіўся, пад яго рос гаворку...[1]

Пераклад І. Багдановіч

Польскімі даследчыкамі прыгожага пісьменства на рубяжы XIX-XX стст. эпізадычна згадваецца імя Адама М-скага (З. Тшашчкоўскай) як па-свойму унікальнай, але пераважна другараднай па матывах постаці ў тагачаснай польскай літаратуры. Так, Артур Гутнікевіч заўважае, што па сваёй змястоўнай вартасці і па ідэйнай арыентацыі творы дарагавіцкай пясняркі «паўтаралі матывы і тэмы, з'яўляючыся толькі адбіткам стану і традыцыі польскай паэзіі дзевятнаццатага стагоддзя: патрыятычныя пачуцці, рэха вызваленчых бітваў»[2]. Ён адзначае таксама асаблівую эстэтычную вартасць дарагавіцкага цыкла: «Найбольш індывідуальных рысаў маюць тыя вершы, у якіх знаходзілі сваё выяўленне шматгадовыя стасункі паэткі з фальклорам і краявідамі беларускіх крэсаў, асабліва Песні дарагавіцкія, прысвечаныя вёсцы, якая была яе фамільным маёнткам»[3]. Пры тэматычнай другаснасці А. Гутнікевіч усё ж падкрэслівае вельмі высокую версіфікатарскую культуру З. Тшашчкоўскай і тонкую густоўнасць яе перакладчыцкага таленту.

Такім чынам, як мы ўжо адзначалі, дзякуючы пошукавай працы даследчыкаў Зося Манькоўская (Тшашчкоўская) увайшла ў беларус-

---

[1] Раса нябёсаў на зямлі тутэйшай: Беларуская польскамоўная паэзія XIX стагоддзя. Мн., 1998. С. 361.
[2] Hutnikiewicz A. Młoda Polska. Warszawa, 1999. S. 157.
[3] Ibid.

кую літаратуру як аўтарка аднаго беларускага верша і некалькіх перакладаў з польскай мовы. Важнымі для літаратурнага працэсу з'яўляліся і яе стасункі з У. Сыракомлям. Польскамоўная яе спадчына не разглядалася беларускімі вучонымі і не ўводзілася ў нацыянальны кантэкст літаратуры, нягледзячы на тое што яна практычна ўся вырастае з глыбінь нацыянальна-гістарычнага жыцця, з'яўляючыся працягам міцкевічаўскіх традыцый і сведчаннем яго духоўнага ўплыву. Культурна-гістарычны кантэкст працягваў заставацца агульным для краін — спадкаемніц былой Рэчы Паспалітай Абодвух Народаў, і як Адам Міцкевіч у першай трэці XIX ст. праз польскамоўныя творы сцвярджаў беларускую патрыятычную ідэю, уводзіў у сусветны кантэкст эстэтычны вобраз Беларусі як айчыннага Краю, так у апошняй чвэрці стагоддзя гэта ж працягвала рабіць сваёй творчасцю З. Тшашчкоўская, пераняўшы ў многім дух і стыль міцкевічаўскага пісьма. Сапраўды, меў рацыю Аляксандр Рыпінскі, запісаўшы ў 1860 г. у альбом А. Вярыгі-Дарэўскага знамянальныя вершаваныя радкі: «...Усе вялікія імёны, якімі толькі Літва ўслаўлена, спяваюць табе тонам Адама»[1].

Такая сітуацыя захоўвалася, прынамсі, да пачатку XX ст., і Зося Маркоўская натуральна і паслядоўна прытрымлівалася айчыннай паэтычнай традыцыі ў яе польскамоўным абліччы, эпізадычна спрабуючы, як некалі Я. Чачот і Я. Баршчэўскі, сябе і ў творчасці па-беларуску. Пераемнасць міцкевічаўскіх паэтычных традыцый засведчана ёю ў санетным цыкле «Стары двор», змест якога асвятляе ў паэтычных вобразах гістарычную славу і заняпад краіны. У апошнім, сёмым, санеце з'яўляецца вяшчун-месія, якому наканавана абудзіць і адрадзіць змарнелы дух, і слова якога стане вызначальным ва ўсім будучым лёсе народа — нашчадкаў былых «волатаў» і «карлікаў». Гэты прарок — сам Міцкевіч. Каб падкрэсліць вызначальную ролю міцкевічаўскай творчасці для нацыянальнай літаратурнай традыцыі і свой уласны шлях наследавання ёй, З. Тшашчкоўская выкарыстоўвае прыём інтэртэкстуальнасці — цытаты ў тэксце:

І Ён прыйшоў, нібы жывыя ліры струны.
Крануўшы пальцамі, як вешч, нагробак роду.
І адчыніліся ключом прарока труны,
І выйшаў кожны вязень смерці на свабоду.
Устаў, як Лазар, пульс жыцця пачуўшы тлумны.
Зірнуў вакол, як дужы леў, пястун прыроды.
Як не стрымаць пасля дажджу горныя воды.

[1] Пачынальнікі: З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. Мн.. 1977. С. 272.

Палёт стралы, што ўмела лук пусціў бясшумны.
Так не стрымаць магутны Дух, што адрадзіўся
На тым шляху, дзе скрозь паразы бітваў.
З кожнай Антэй нязменна паўставаў непераможны,
З грудзей яго патокам жыватворчым ліўся
Увесь сэнс жыцця, ў адным заключаны выслоўі:
«Літва! Мая Айчына, ты нібы здароўе!»[1]

Патрыятычныя матывы гучаць і ў іншых санетных цыклах дарагавіцкіх песень: «Новы двор», «Выня», «Сасна», «Засценак Зосін», «Дуброва». Паэтэса як бы адчувае сябе на руінах і папялішчах айчыннай гісторыі і культуры, ад якой перад яе вачыма з'яўляюцца толькі рэшткі напамінкаў:

Капаў фундамент я пад новую сядзібу,
Аб штосьці раптам дзвынкнула лапата.
Гляджу — праз доўгі час укрыта ворнай скібай,
Тырчыць там рукаятка ржавага булата.
Зямля, нібыта казачны пярсцёнак рыба.
Калісьці праглынула меч, што быў багаты
На сечаў слаўных лік, як за магічнай шыбай.
Убачыў я жыццё былых вякоў у латах...

Калі А. Міцкевіч у «Пане Тадэвушы» апісаў рэальнае шляхецкае жыццё на Літве (Беларусі), якое ён яшчэ помніў і аб якім чуў найжывейшыя ўспаміны ў бліжэйшым сямейным асяроддзі, то ўяўленне З. Тшашчкоўскай толькі рэмінісцэнтна ўзнаўляе ў памяці ранейшыя часы, ідэалізуючы і міфалагізуючы іх, як ужо далёкую, збуцьвелую гісторыю. У рэальнасці паэтэса здольная толькі перажываць вялікую тугу па страчаным — «гістарычную настальгію», адчуваючы сябе нібы на магіле вякоў. Такой «гістарычнай настальгіяй» прасякнуты цыкл яе дарагавіцкіх санетаў «Новы двор», у адным з вершаў якога «Вал Замачак» яна піша:

Сосны аб вечным шумяць на даўняй магіле,
Дзе гаспадарыць адно санлівая змора,
Некалі тут вірыла жыццё ў поўнай сіле,
Зараз барсук ды ліса хіба рыюць норы.
Прагне душа зразумець, якой непакорай.
Моцай якой абарончы тут вал зрабілі.
Як уцякаў адсюль пераможаны вораг?..
Толькі дарма? Дні былыя збуцьвелі ў цвілі...

[1] Тут і далей у тэксце пераклад наш. — І. Б. Публікацыю асобных тэкстаў гл.: Полымя. 2001. № 1.

З надзвычайным пачуццём трывогі і расчараванасці апісвае паэтэса далей у вершах гэтага ж санетнага цыкла перыяд нацыянальнай «летаргіі», упадку духу і славы, культуры і дабрабыту, аднак яе «патрыятычны адчай» не беспрасветны, яго асвятляе і саграваае надзея:

О ты, зямля, крывёй залітая шляхецкай,
Твае арлы даўно забылі гарт стралецкі.
Змарнеў у цесных клетках дух іх дужы.
Бяда зямлі, дзе на нішто звялася мужнасць
І дрэмле памяць ў здранцвеласці бязмернай.
Але — хто ведае — ўсё ж змрок той не бясконцы.
Ён пройдзе, быццам ноч перад усходам сонца,
І з нетраў прарасце абуджанае зерне.

Дзіўным чынам перагукваецца гэты санет З. Тшашчкоўскай з багдановічаўскім «Паміж пяскоў егіпецкай зямлі...», толькі ў яе — прадчуванне будучага абуджэння, а ў Багдановіча, які тварыў у перыяд актыўнага нашаніўскага культурна-адраджэнскага росквіту, бачым вобраз ужо абуджанага — «ускаласіўшага» — зерня. У цэлым тыпалагічная блізкасць творчасці З. Тшашчкоўскай і М. Багдановіча тлумачыцца эстэтычнай прыналежнасцю іх да эпохі еўрапейскага мадэрнізму, толькі яна, будучы старэйшай, увайшла ў гэты перыяд значна раней. Паэтэса належала да культурна-эстэтычнага кола, вядомага ў гісторыі польскай літаратуры пад назвай «Młoda Polska». Гэта была адметная нацыянальная з'ява ў межах еўрапейскага мадэрнізму, у адпаведнасці з якой у творчасці адбіваўся характэрны стан страчанасці надзей, расчараванасці на шляху пошукаў асабістага і грамадскага шчасця, прабывання ў свеце летуценняў і мар, якія, будучы праявамі ўнутранага «я» асобы, рабіліся абсалютнымі каштоўнасцямі і неслі ілюзію гармоніі чалавека ў трансцэндэнтнасці насуперак яго дысгарманічнаму існаванню ў рэальным гістарычным часе. У рэчаіснасці ўсё ўжо бачыцца страчаным, пазбаўленым сваёй каштоўнасці і сэнсу. Адзіную вартасць мае толькі сон, успамін аб мінулым. Цудоўным прыкладам такога «папялішча пачуццяў» з'яўляецца верш З. Тшашчкоўскай «Нічога больш»:

Між намі згасла ўсё даўно.
Нічога не злучае,
І толькі мройны сон адно
Палоніць, набягае.
Нічога больш, а толькі ён,
Як доўгі шлях цярністы, —
Святы, гарачы, ўзнёслы сон
Прагненняў прамяністых,

Той горды ў будучыню ўзлёт.
Плён сэрца маладога...
І больш нічога... Столькі год.
Нічога больш, нічога...

Расчараванне ахоплівае сабой усе сферы: сяброўства, каханне, патрыятызм. Пры гэтым нярэдка назіраецца містычны адыход у пазасветавую рэчаіснасць або неарамантычны адцягнены зварот у будучыню. Вельмі хістка прасочваецца мяжа паміж «бытам» і «нябытам» — нябыт пастаянна нагадвае пра сябе, нібыта выглядвае з-за пляча і спрыяе адчуванню, што «ўсё прайшло», пэўнаму душэўнаму дыскамфорту, бачанню і сябе «там» — за мяжой небакраю. Адпаведна змяняюцца каштоўнасці, якія з'яўляюцца прыярытэтнымі для лірычнай гераіні (або лірычнага героя, калі ўлічыць мужчынскі псеўданім аўтаркі) — яе (або яго) вабіць усё, пазначанае рысамі трансцэндэнтнай невытлумачальнасці, дух узносіцца да неспасцігальных сфер і вольна пачувае сябе там сярод анёлаў і летуценняў. Наогул мара, летуценне і туга становяцца ключавымі словамі-паняццямі ў яе вобразнай сістэме. Напрыклад, у санеце «Табе»:

У гэткай цішыні ізноў нас толькі двое,
Як рыцары стаім, стамлення паразай.
На плечы рукі мне ты пакладзі, былое
У глыбіні вачэй пачне яснець адразу.
Пабраныя былі з табой мы не на тое,
Каб у застольных днях спазнаць жыцця акрасу.
За працаю цяжкой, з'яднаныя з тугою.
Мы прагнулі вышынь духоўных, як наказу.
Ды ўжо за небакрай спяшае наша сонца,
І дзіўная туга агортвае: ў нябыце
Няўжо той акіян узнёслых мар да донца
Усмокча прагны скон, ці ўсё ж у тым блакіце
Зліёмся ў вечнасці, шчаслівыя бясконца,
Бы ў першы дзень кахання на дзянніцы.

Постаць Зосі Манькоўскай у польскамоўным кантэксце беларускай літаратуры заслугоўвае на асаблівую ўвагу таму, што айчыннае прыгожае пісьменства канца XIX — пачатку XX ст. даволі слаба прадстаўлена персаналіямі: найбольш чыннымі тут аказваюцца Ф. Багушэвіч, Я. Лучына, А. Ельскі, А. Гурыновіч, К. Каганец. Бясспрэчна, такі пералік, нягледзячы на маштабнасць фігуры Мацея Бурачка, не можа ўразіць разнастайнасцю і шырынёй. Тым больш што ніяк не прадстаўлена тут «жаночая» тэма і жаночы погляд на свет. На стыку беларуска-польскага ўзаемадзеяння ў тагачасны літа-

ратурны кантэкст можна паставіць, бясспрэчна, Элізу Ажэшка, але яна рэпрэзентавала прозу. Феномен З. Тшашчкоўскай значна кампенсуе фрагментарнасць і стратнасць тагачаснага літаратурнага працэсу на Беларусі ў паэзіі, звязвае яго як з нацыянальнай рамантычнай традыцыяй міцкевічаўскай пары, так і з еўрапейскім культурным кантэкстам сучаснай паэтэсе мадэрнісцкай эпохі. Яркай бачыцца і сама творчая індывідуальнасць дарагавіцкай пясняркі, якая стварыла мужчынскі вобраз лірычнага героя, іграючы як бы некалькі літаратурных роляў адначасова: закаханага мужчыны, які перажывае душэўныя крызісы, і жанчыны, якая прагне высокага ідэалу ў пачуццях і каханне якой, спатыкаючыся аб немагчымасць сваёй рэалізацыі ў рэальнасці, ахоплівае сабой сферу найвышэйшай наканаванасці і выяўлення ў духу. Літаратурны вобраз такой гераіні паэтэса стварыла ў цыкле «картак, выкраданых з дзённіка кабеты». У такой форме яна магла «дазволіць» сабе паэтычную споведзь ад жаночага імя, як, напрыклад, у вершаваным цыкле «Вячорныя сны»:

Ціхія крокі… Як стукае сэрца!
Ты да грудзей маіх тулішся ў стоме.
Моцна цябе абдымаю, здаецца,
Дзіўным агнём запаліліся скроні.
О, як мне добра! І болю не чуе
Сэрца, не труціць ніякая горыч.
Лепшае долі сабе не хачу я,
Сэрца тваё адчуваючы побач…

Вяртаючыся да патрыятычнага зместу творчасці дарагавіцкай пясняркі, варта зазначыць у ёй інтэртэкстуальную прысутнасць не толькі прарочага голасу Адама Міцкевіча, хоць ён, без сумнення, галоўны, але і водгукі адмысловай «дудкі» Мацея Бурачка, а таксама яе ўласныя прароцтвы аб наступных песнярах Краю, якія акрэсляць яго долю ў будучым. Так прасочвалася ў яе творчасці сувязь часоў і пакаленняў, на якой яшчэ трымалася унікальнае аблічча дарагой айчыны, што бачылася ёй у руінах і папялішчах. «Патрыятычныя пачуцці і рэха вызваленчых бітваў», якія лічылі другараднымі матывамі ў З. Тшашчкоўскай польскія даследчыкі, асаблівым сэнсам напаўняюцца пры прачытанні яе творчасці ў беларускім кантэксце, дзе гэтыя матывы актуалізуюцца ў сувязі з вылучэннем і афармленнем беларускай нацыянальнай ідэі. Тут яны ўспрымаюцца як свежая і арганічная ўласная літаратурная традыцыя, пракладзеная ад Міцкевіча да Купалы. «Польскі» патрыятызм З. Тшашчкоўскай быў фактычна краёвым патрыятызмам, бо на зрэз гістарычных падзей і на развой сучаснасці яна глядзела вачыма случанскай, дарагавіцкай,

жыхаркі. Менавіта туг была зямля яе продкаў, далучаных у мінулым да ўсіх слаўных і трагічных падзей гісторыі Рэчы Паспалітай. І гэта зямля, яе слава і страты мусілі быць апетымі тутэйшымі песнярамі без аглядкі на апетасць бітваў і паўстанняў у польскай літаратуры. Сваімі і блізкімі для паэтэсы тут былі Міцкевіч, Сыракомля, Багушэвіч. А вось «чарналесся лютня» Яна Каханоўскага не ўспрымалася ёю як айчынная літаратурная традыцыя. Яе асаблівы — беларускі — патрыятызм, адрозны ад польскага, непрыхавана гучыць у санетным цыкле «Сасна». Вось як піша яна, звяртаючыся да старажылкі-сасны, называючы яе сястрой і такой жа небаракай у сэнсе страчанасці гістарычнай перспектывы:

Сасна-старажылка, мы з табой небаракі
Аднолькавым зараз смуткам і жалем скуты:
Удалеч глядзім, дзе няяснага заўтра знакі.
Сёння ж, як Юда-прарок, скрозь церпім пакуты.
Ведаем, што не для нашых вуснаў прысмакі.
Як і ласкавы спеў чарналескае лютні.
Што іншым спажытак увесь, нам жа ніякі.
Што, як вольна ўздыхнем, зноў нам накінуць путы...

Вельмі празрыстымі ў яе творах дарагавіцкага цыкла з'яўляюцца намёкі-алюзіі на знаёмства з творчасцю Ф. Багушэвіча. Згадваецца вобраз аціхлай дудкі, якой ужо не чуваць у наваколлі, і, як нам падаецца, гэта не проста паэтычная рэфлексія, а менавіта форма зносін з традыцыяй. Такая замоўклая «дудка», напрыклад, згадваецца ў цыкле санетаў «Выня», прысвечаным маленькай мясцовай рачулцы. Цыкл датуецца 1901 г., а значыць, паэтэса ведала не толькі ключавы вобраз Багушэвічавай паэзіі, але і была абазнаная ў факце яго смерці (хутчэй за ўсё з прэсы). Так, аб заняпадзе айчынных традыцый, нацыянальнай памяці і мовы, аб замоўклай «дудцы» і аб прадчуванні наступнага песняра айчыны (ці не Купалы?) напісаны трэці санет з названага дарагавіцкага цыкла:

Так, паплавы наўсцяж навокал анямелі.
Не ўгледзіш пастушка, што дудачку настроіць,
і гукі палятуць, паўтораць птушак трэлі...
Засмучана зямля: сышло жыццё старое.
І курганы маўчаць, і косці ў іх сатлелі.
Ваякаў слаўных тут ніхто ўжо не прымроіць
У вечнай скрусе іх, што душы так змялелі.
Жабрачаю рукой тырчыць шкілет героя.
Дый памяць аб былым не будзіць спеў натхнёны.
Бо не чуваць ужо той свойскай «дудкі» тоны.

Народзіцца ці не тут зноў нашчадак рупны?
Гучаць усё мацней чужыя тоны ў мове.
Ці ў іх пазнаюць галасы дзяцей Айцове?
Калі ж ты з'явішся, пясняр «Дзядоў» наступны?

Такім чынам, беларуская «краёвасць» і рэчпаспалітаўская дзяржаўнасць былі натуральнымі адзнакамі ментальнасці грамадска-культурнай эліты на землях былога Вялікага княства Літоўскага ў XIX ст. і супрацьстаялі расійскай імперскай ідэалогіі. У канцы стагоддзя «краёвы» патрыятызм усё больш і больш набываў адзнакі асаблівай самакаштоўнасці і на грунце развіцця беларускай нацыянальнай ідэі прывёў на пачатку XX ст. да сцвярджэння ідэі ўласнай беларускай дзяржаўнасці. У літаратуры гэты працэс выспяваў і акрэсліваўся ў творчасці найбуйнейшых айчынных Песняроў Адама Міцкевіча і Янкі Купалы, паміж якімі ўмяшчаўся ланцужок не менш самавітых і бліскучых творцаў: У. Сыракомля, Я. Баршчэўскі, В. Дунін-Марцінкевіч, Ф. Багушэвіч, З. Тшашчкоўская. У такой культурнай парадыгме адразу ўзнаўляюцца многія выпаўшыя звенні нацыянальнай паэтычнай традыцыі, а літаратурны працэс слушна набывае сваю апраўданую цэласнасць і калі не вычарпальную, то дастатковую праяўленасць напрамкаў і стыляў. Феномен Зосі Манькоўскай, або Адама М-скага, тут набывае таксама сваё слушнае месца, натуральна ўпісваючыся ў літаратурную сітуацыю на Беларусі ў апошняй чвэрці XIX — пачатку XX ст., прычым злучае ў сабе як уласную нацыянальную, міцкевічаўскую, традыцыю, так і стыль еўрапейскага літаратурнага мадэрну. Асабліва важным падаецца тое, што паварот да глыбінь нацыянальнага жыцця ў яе «Дарагавіцкіх песнях» супаў акурат з пачаткам новага стагоддзя, дзе ў бяседнай гасцёўні народаў рыхтавалася месца і для новых свядомых беларусаў.

Раздзел 3

Б. І. ЭПІМАХ-ШЫПІЛА І АЖЫЎЛЕННЕ ЛІТАРАТУРНА-ГРАМАДСКАГА РУХУ НА ПАЧАТКУ XX ст.

Пачатак XX ст. характарызаваўся моцным уздымам нацыянальнага літаратурна-грамадскага руху. Адным з найбольш ранніх яго асяродкаў быў Пецярбург, дзе гуртавалася беларуская студэнцкая моладзь і дзе займаў сціплую пасаду памочніка дырэктара бібліятэкі Пецярбургскага універсітэта грунтоўны філолаг-класік Б. І. Эпімах-Шыпіла — прызнаны апякун беларускага адраджэння. Ён быў нібы жывы масток паміж апошняй чвэрцю XIX ст. — Багушэвічавым перыядам адраджэння і пачаткам XX ст. — новым нашаніўскім яго этапам. У XX ст. Б. І. Эпімах-Шыпіла прыносіў з папярэдняга асабістае знаёмства з Ф. Багушэвічам, а таксама рукапісную «Беларускую хрэстаматыю», у якую запісваў беларускія творы з 1889 г. Маючы сталую працу і жыццё ў Пецярбургу, Б. І. Эпімах-Шыпіла з пачатку стагоддзя і да рэвалюцыі 1917 г. падтрымліваў студэнцкую моладзь з Беларусі, быў у цэнтры беларускага літаратурна-грамадскага жыцця ў паўночнай сталіцы Расійскай імперыі.

«Бліжэй апісваючы беларускую дарэвалюцыйную працу Шыпілы, — пісаў аб ім у 30-я гады кс. Адам Станкевіч, — трэба зазначыць, што ішла яна перадусім у трох кірунках: сабіранне кніжак і агулам культурных памятак беларускай мінуўшчыны, гадаванне, арганізаванне і ўсведамленне беларускай моладзі і, урэшце, арганізаванне беларускай культурнай, перадусім выдавецкай, працы»[1].

Высока ацэньваючы заслугі Б. Эпімах-Шыпілы ў фарміраванні цэлай кагорты свядомых дзеячаў нацыянальна-культурнага, грамадска-палітычнага і рэлігійнага адраджэння, аўтар адзначаў, што ўсе яны (Я. Купала, Б. Тарашкевіч, З. Жылуновіч, Т. Грыб, Я. Варонка, К. Душэўскі, ксяндзы В. Гадлеўскі, А. Станкевіч, Ф. Абрантовіч, Я. Шутовіч, А. Цікота і інш.) у большай або ў меншай ступені — яго духоўныя дзеці.

На пачатку XX ст. Б. Эпімах-Шыпіла быў сапраўды «піянер, пачынальнік беларускага адраджэння», бо Ф. Багушэвіч памёр акурат у 1900 г., як бы лагічна падзяліўшы два стагоддзі і падцвердзіўшы ўласным лёсам філасафему «ў канцы — пачатак». Але ж Ф. Багушэвіч напрыканцы жыцця актыўна спрычыніўся да ўшанавання памяці аб А. Міцкевічу з нагоды 100-годдзя яго нараджэння, якое нелегальна ў

[1] Станкевіч А. Прафесар Браніслаў Эпімах-Шыпіла // Калоссе. Вільня, 1935. № 2. С. 103.

межах былой Расійскай імперыі адзначалася беларускай патрыятычна настроенай грамадскасцю[1]. І ён жа, Ф. Багушэвіч, быў, як сцвярджаў А. Станкевіч, у апошняе дзесяцігоддзе XIX ст. добрым знаёмым Б. Эпімах-Шыпілы (хаця аб гэтым нам не ўдалося знайсці больш дакладных дакументальных сведчанняў, бо архіў вучонага, за рэдкім выключэннем, не захаваўся). Параўноўваючы іх уклад у справу нацыянальнага адраджэння, А. Станкевіч пісаў: «Першы стварыў агульную падставу беларускай нацыянальнай ідэалогіі, а другі гэтыя падставы праводзіў у жыццё. Багушэвіч — гэта патрыярх сучаснага нацыянальнага адраджэння, а Шыпіла — першы практычны піянер, пачынальнік гэнага адраджэння. Першы тварыў тэорыю, а другі — жыццё»[2]. Б. І. Эпімах-Шыпіла аказваў велізарны ўплыў на развіццё беларускай нацыянальнай навукі і культуры і ў 20-я гады, калі па запрашэнню Інбелкульта прыехаў у Мінск і меў магчымасць непрацяглы час, да павальных рэпрэсій у 1930 г., працаваць тут, пацвердзіўшы сваю славу «Нестара беларускага адраджэння», як з любоўю яго называлі маладзейшыя калегі[3]. А як можна было не шанаваць і не любіць гэтага чалавека — найстарэйшага адраджэнца 70-гадовага ўзросту, які не пабаяўся заступіцца за маладых беларускіх пісьменнікаў — студэнтаў універсітэта, аўтараў сумнавядомага «ліста трох» (А. Александровіча, А. Дудара, М. Зарэцкага), якія за свае нацыянальна-патрыятычныя погляды былі звольнены з універсітэта: менавіта Эпімах-Шыпіла ў прыватнай размове сказаў, што за гэтых трох пісьменнікаў ён аддаў бы ўвесь Мінскі універсітэт з усёй яго тагачаснай прафесурай[4]. Думаецца, што гэтыя словы былі сказаны з гонарам за тое, што было каму і ў канцы 20-х гадоў працягваць справу нацыянальнага адраджэння, і з болем душэўным, бо бачна было ўжо тады, куды, у якія катавальныя сутарэнні заганяецца гэтая справа. І сам ён, «Нестар беларускага адраджэння», і маладыя абаронцы беларушчыны, аўтары «ліста трох», разам з сотнямі іншых паплечнікаў сталі вязнямі гэтых сутарэнняў, ахвярамі новай хвалі змагання за адраджэнне Беларусі, калі гэтае адраджэнне здавалася ўжо рэальным. Але аб гэтым — наступны раздзел нашай кнігі. А мы пакуль што ў пачатку XX ст., калі зноў заблішчалі праменьчыкі надзеі, актывізаваўшы нацыянальна-вызваленчы рух, шчыльна паяднаны з сацыяльна-палітычным.

[1] Пачынальнікі. З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. Мн., 1977. С. 247.
[2] Беларуская крыніца. Вільня, 1934. 16 снеж.
[3] Архіў КДБ РБ, спр. 20951-с, т. 21, с. 38.
[4] Архіў КДБ РБ, спр. 20951-с, т. 21. С. 29.

Б. І. Эпімах-Шыпіла быў тым трывалым, надзейным вузлом, які звязваў у адну найкаштоўнейшую ніць, як мы ўжо згадалі, нацыянальна-адраджэнскія, і ў першую чаргу культурныя і літаратурныя, працэсы, што адбываліся ў XIX ст., з абнаўленнем іх у XX ст. Найістотнейшай рэаліяй такой звязкі была яго рукапісная «Беларуская хрэстаматыя», арыгінал якой захоўваецца зараз у Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва. Гэта унікальная крыніца, дзякуючы якой да нас сёння дайшлі многія вершаваныя творы другой паловы XIX — пачатку XX ст. Яна яшчэ мала вывучана даследчыкамі, хаця многія творы адтуль былі, адны раней, другія пазней, перадрукаваны і занялі сваё належнае месца ў гісторыі беларускай літаратуры: вершы Ф. Тапчэўскага, зашыфраванага псеўданімам «Хвэлька з Рукшэніц», — «Панскае ігрышча», «Саўсім не тое, што было», «Грошы і праца» і інш.; ананімны твор «Гутарка старога дзеда», што прыпісваецца В. Каратынскаму; верш «Добрыя весці» У. Сыракомлі і рускі пераклад яго «Паштальёна»; знакаміты «Тарас на Парнасе», перапісаны складальнікам з газеты «Минский листок» у 1889 г.; эпігонскі твор «Сцяпан і Таццяна» А. О. Шункевіча, напісаны стылізаваным пад пушкінскага «Яўгенія Анегіна» ямбам; верш Зыгмунта Нагродскага ў памяць аб ягоным сябру Ф. Багушэвічу «На памятку зычліваму для сям'і»; творы Цёткі «Мора» і «Хрэст на свабоду»; адзін з лепшых узораў лірыкі Альберта Паўловіча — верш «Сумная восень» у арыгінале і ў некалькіх перакладах, два з якіх (на польскую і нямецкую мовы) зрабіў сам Б. І. Эпімах-Шыпіла, а таксама шматлікія іншыя вершы. Б. Эпімах-Шыпіла, як сведчаць крайнія даты дакумента, пачаў запісваць беларускія вершаваныя тэксты ў спецыяльна заведзены для гэтага сшытак летам 1889 г., на роднай сваёй Лепельшчыне, апошнія ж запісы былі зроблены напрыканцы жыцця, у 1931 г. Як бачна, на працягу паўстагоддзя не расставаўся Эпімах-Шыпіла са сваёй «Хрэстаматыяй», хаця выдаць яе так і не паспеў, а можа, і не збіраўся, захоўваючы яе як унікальны беларускі рукапісны альманах накшталт славутага «Альбома» А. Вярыгі-Дарэўскага, аб існаванні якога ён, магчыма, ведаў з вусных расповядаў у сваім асяроддзі. Асяроддзе ж гэтае фарміравалася часткова і ў старых беларуска-польскамоўных фальварках, дзе стварaліся бібліятэкі, назапашвалася беларушчына ў выглядзе старых дакументаў і грамат, памятных рэчаў і новых арыгінальных тэкстаў. Такімі асяродкамі стагоддзі былі нясвіжская рэзідэнцыя Радзівілаў, з архівам якой працавалі, як вядома, У. Сыракомля і В. Каратынскі, сядзіба А. Храптовіча ў Шчорсах, да бібліятэкі і архіваў якой мелі доступ, прынамсі, А. Міцкевіч і Я. Чачот, маёнтак А. Ельскага ў

Замосці пад Мінскам, дзе ўжо ў канцы XIX ст. збіральніцкая праца гаспадара была накіравана менавіта на беларушчыну. Але гэта толькі некаторыя красамоўныя прыклады, можа быць, самых вядомых збіральнікаў і захавальнікаў нацыянальна-культурных каштоўнасцей Беларусі. Гэтую справу ў пачатку XX ст. творча пераймуць і працягнуць браты Іван і Антон Луцкевічы, стварыўшы вядомы Беларускі музей у Вільні, і сам Эпімах-Шыпіла, але яго калекцыі і кнігі загінуць падчас пажару.

Вернемся ж і мы туды, у яго былы фальварак Залессе на Лепельшчыне. У 1889 г., улетку, ён быў ужо там, прыехаўшы з Пецярбургу, магчыма, для летняга адпачынку. Бліжэйшым яго суседам, уладаром маёнтка Селігоры, быў нехта Вінцэнт Мяніцкі, і калі мы ўважліва прыгледзімся да драбнюткімі літарамі зробленага подпісу пад першым вершам у «Хрэстаматыі», а ім быў вядомы рэлігійны верш-гімн «О, мой Божэ! веру Табе!», — то ўбачым наступнае: «Спісана ў чэрвені 1889 г. у Селігорах у п. Вінцэнта Мяніцкага з карткі друкаванай»[1]. У той жа час і там жа былі перапісаны «Гутарка старога дзеда» і верш «Добрыя весці» Сыракомля Было яшчэ шмат твораў з такой жа паметай... Само сабой напрошвалася пытанне: хто такі гэты пан Вінцэнт Мяніцкі з загадкавых Селігор, у якіх фактычна нарадзілася славутая «Беларуская хрэстаматыя» Б. Эпімах-Шыпілы? Сапраўды, ні імя Мяніцкага, ні назва Селігеры, бадай, ніяк не прысутнічалі ў гісторыі нашай літаратуры XIX ст., за выключэннем некалькіх ускосных згадак і нават не ў сувязі з «Хрэстаматыяй». Высветлілася, што В. Мяніцкага, відавочна, добра ведаў Р. Зямкевіч, бо ў сваім лісце да Б. Тарашкевіча ён згадвае імя Мяніцкага сярод асоб, ад якіх ён атрымаў звесткі аб А. Вярыгу-Дарэўскім[2]. Ёсць і яшчэ адна згадка: у 1928 г. была змешчана цікавая інфармацыя ў хроніцы часопіса «Полымя» аб тым, што ў маёнтку Селігеры Лепельскага раёна ў дарэвалюцыйныя часы знаходзілася вялікая бібліятэка, у якой было шмат рэчаў з беларускай культуры, у тым ліку «драма «Аказія падпалкоўніцам» Гароніма Марцінкевіча, якая ў 1862 г. ставілася на Віцебскай сцэне»[3]. Гэтую ж звестку крыху раней даваў Ф. Аляхновіч[4]. Апрача ўсяго, у другім томе польскага «Слоўніка геаграфічнага» ў спісе асоб, якія

---

[1] БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1256, арк. 3.
[2] Кісялёў Г. В. Ад Чачота да Багушэвіча. Мн., 1993. С. 51.
[3] Полымя. 1928. № 1. С. 218. (Названы твор Гераніма Марцінкевіча ідэнтыфікуецца цяпер па «Рукапісах Рыпінскага» з надрукаваным там ананімным творам «Адвячорак, або Аказія ў карчме пад Фальковічамі» — гл.: Шляхам гадоў. Мн., 1990. С. 216.)
[4] Аляхновіч Ф. Беларускі тэатр. Вільня, 1924. С. 84.

дапамагалі нейкімі матэрыяламі для слоўніка, значыцца прозвішча Вінцэнта Мяніцкага з Селігер. Але гэта, бадай, і ўсё.

Такім чынам, высвятлялася бясспрэчна, што ўладальнік маёнтка Селігеры, сусед Б. Эпімах-Шыпілы, быў адукаваным і цікавым чалавекам, які збіраў беларускія рукапісныя рарытэты XIX ст. і, магчыма, валодаў каштоўнай бібліятэкай. Але хто ж ён такі, гэты ўладальнік Селігор, такі падобны ў сваёй дзейнасці на А. Храптовіча і А. Ельскага, але імя якога яшчэ так мала гаворыць даследчыкам беларускай літаратуры? У выніку архіўных і іншых пошукаў аўтара гэтая загадка паступова пачала праясняцца.

Маёнтак Селігеры Лепельскага павета былой пошты Варонічы, ад якога цяпер на карце засталася толькі назва возера Селігеры, такім чынам, сапраўды знаходзіўся зусім недалёка ад радзіннага фальварка Залессе Б. І. Эпімах-Шыпілы. Суседства паклала пачатак сяброўству, бо відавочнымі былі беларускія зацікаўленні абодвух. Б. І. Эпімах-Шыпіла ў 80-х гадах XIX ст. ужо скончыў універсітэт у Пецярбургу і распачынаў там філалагічную працу. Можна меркаваць, што ўлетку ён звычайна наведваўся на бацькаўшчыну, і ў адзін з такіх прыездаў, у чэрвені 1889 г., сустрэўшыся з даўнім знаёмым, суседам, старэйшым за яго на 9 год Вінцэнтам Мяніцкім, даведаўся аб тым, што той даўно збірае ў сваю бібліятэку (фамільную каштоўнасць, якая дасталася ў спадчыну ад продкаў разам з Селігорамі!) беларускія творы, якія ананімна і рукапісна распаўсюджваліся сярод адукаванай інтэлігентнай беларускай спольшчанай шляхты. Такім чынам, магчыма, і ўзніклі пачаткі рукапіснай «Хрэстаматыі», якую Б. І. Эпімах-Шыпіла будзе папаўняць новымі творамі амаль да канца жыцця.

Архіўныя росшукі дапамаглі ідэнтыфікаваць асобу Вінцэнта Мяніцкага сярод шматлікіх шляхетных сямействаў Мяніцкіх у Віцебскай губерні. У «Спісах патомных дваран Лепельскага павета за 1880-1908 гг.» знайшоўся «Спіс аб сямействе двараніна Лепельскага павета Віцебскай губерні Вікенція Міхаіла Пятра Пятровіча Мяніцкага», складзены 10 студзеня 1903 г.[1] Паводле гэтага дакумента, Вінцэнт Мяніцкі быў далучаны да роду яшчэ ў 1861 г. і менавіта ён быў апошнім зацверджаным у дваранстве прадстаўніком сваёй радаводнай галіны. У 1903 г., як сказана ў дакуменце, «іншыя асобы, паказаныя ў спісе, да роду не далучаны». Вінцэнт Мяніцкі быў досыць буйным землеўладальнікам, валодаў у агульнай колькасці 240 дзесяцінамі зямлі (з іх толькі 30 — нязручнай), дзе апрача земляробства вёў лясную гаспадарку. Для параўнання ўзгадаем, што Б. Эпімах-Шыпіла,

[1] НГАБ, ф. 2512, воп. 2, адз. зах. 30, арк. 550-551.

валодаючы маёнткам Залессе, меў 25 дзесяцін зямлі і 9 дзесяцін лесу, такім чынам ён быў значна драбнейшым за свайго суседа шляхціцам-дваранінам, што, аднак, не перашкаджала іх сяброўству і агульным зацікаўленням. Дарэчы тут будзе прывесці і адпаведны радаводны дакумент: «Спісак аб сямействе двараніна Лепельскага павета Віцебскай губерні Браніслава Ігнатавіча Эпімах-Шыпілы». Ён быў складзены ў 1883 г. і гаворыць аб тым, што Б. Эпімах-Шыпіла клапаціўся аб захаванні свайго радаводу, падаўшы адпаведныя дакументы. Яны сведчылі, што сам Браніслаў Ігнатавіч і яго браты Баляслаў і Уладзіслаў Юльян былі ўнесены Віленскім дваранскім дэпутацкім сходам у 1865 г. у шостую частку дваранскай радаводнай кнігі, а ў 1870 г. атрымалі пасведчанні аб пацвярджэнні дваранскай годнасці, выдадзеныя Дэпартаментам Геральдыі Правячага Сената[1]. Што датычыць В. Мяніцкага, то іх род двойчы, у 1819 і 1834 гг., быў зацверджаны ў дваранстве. З гэтага дакумента праясніліся і біяграфічныя факты: Вінцэнт Мяніцкі нарадзіўся 31 мая 1850 г., быў жанаты з Зоф'яй Ізабэлай Служка-Цяпінскай (н. 1863 г.), меў трох сыноў — Рышарда (н. 1886 г.), Мар'яна (н. 1890 г.) і Пятра (н. 1892 г.), а таксама дачку Ганну (н. 1894 г.).

Вывучэнне спадчынных каранёў Вінцэнта Мяніцкага крыху спрасцілася ў выніку таго, што ў Варшаве ў 1928 г. быў выдадзены асобным выданнем «Радавод дому Мяніцкіх гербу Леў з муру»[2]. Радавод быў апрацаваны варшаўскім архівістам Аляксандрам Валадарскім. Як вынікала, Мяніцкія былі старажытным рыцарскім родам у былым Полацкім ваяводстве. Заснавальнік роду Пётр жыў у XV ст., памёр каля 1493 г. Селігоры былі набыты ў сям'ю ўжо ў 1557 г. унукам Пятра-пратапласта Васілём. Герб Мяніцкіх (на тарчы ў блакітным полі леў, павернуты ўправа, які выскоквае з чырвонага муру і трымае ў лапах залатое кола; у кароне пад шлемам такі ж леў) быў зацверджаны каралём Жыгімонтам Аўгустам у 1551 г.

Васіль, як паведамляе «Радавод», «пад кіраўніцтвам ваяводы кіеўскага А. Неміровіча і ваяводы полацкага Давойны змагаўся як годны рыцар і шляхціц у многіх і частых патрэбах з непрыяцелямі». Менавіта Васіль значна пашырыў валоданні Мяніцкіх, і ў тым ліку набыў Селігоры. Адзін з сыноў Васіля, Юры, служыў у войску Стэфана Баторыя і загінуў у бітве пад Полацкам у жніўні 1579 г. Сярод знакамітых нашчадкаў гэтай галіны Мяніцкіх у пазнейшы час, ужо ў XVIII ст., вызначыўся Міхал (н. 1763 г.). Ён, у 1786 г. ротмістр

---

[1] НГАБ, ф. 2512, воп. 2, адз. зах. 30, арк. 1172-1173.
[2] Rodowód domu Mienickich herbu Lew z Muru. Warszawa, 1928.

Полацкага ваяводства, быў прызнаны мужным і адважным полацкім патрыётам, надзеленым іншымі годнымі ўхваленння вартасцямі. Адзін з яго сыноў, Пётр (гэтае імя заснавальніка роду пастаянна сустракаецца ў генеалагічным дрэве), быў дэпутатам Лепельскага павета, дзедзічам Селігор. Менавіта яго сынам і быў Вінцэнт, які атрымаў у спадчыну Селігоры разам з ужо сабранай бібліятэкай і калекцыямі, якія потым усё жыццё папаўняў, збіраючы беларускія рукапісныя творы ў другой палове XIX ст. і пашыраючы калекцыі. Такім чынам, рыцарская шляхецкая сям'я Мяніцкіх вылучалася не толькі дзяржаўнай чыннасцю і вайсковымі подзвігамі, але і любоўю да духоўнасці, асветы, імкненнем да захавання культурнай спадчыны продкаў, што відавочна яднае гэты род са слаўнымі духоўнымі традыцыямі Полаччыны і найперш з традыцыямі Ф. Скарыны, у эпоху якога заглыбляюцца карані роду Мяніцкіх.

Каб закончаным выглядаў сямейны партрэт Мяніцкіх, трэба згадаць, што былі вартымі сваіх продкаў і сыны самога Вінцэнта Мяніцкага, на долю якіх ужо выпалі ўсе гістарычныя драмы і трагедыі першай паловы нашага стагоддзя. Сам пан Вінцэнт і яго жонка памерлі ў 1916 г., не ўбачыўшы жахлівага лёсу свайго спадчыннага гнязда, раскіданага і знішчанага рэвалюцыяй. Старэйшы сын — вядомы ў далейшым польскі гісторык Рышард Мяніцкі, аўтар шматлікіх манаграфій па гісторыі Беларусі, асталяваўся ў даваенны час у Вільні, паспеў вывезці з Селігор значную частку бібліятэкі і рукапісных рарытэтаў. Другі сын, Мар'ян, стаў медыкам, прафесарам універсітэта ў Лодзі, аўтарам навуковых кніг па дэрматалогіі. Малодшы сын, Пётр, які меў агранамічныя схільнасці і пры добрых сацыяльных варунках мог годна працягваць гаспадаранне ў Селігорах, стаў тым не менш прадаўжальнікам рыцарскіх традыцый продкаў — ён загінуў у 1919 г. у баі пад Мінскам.

Цікавыя звесткі пра сям'ю Мяніцкіх паведаміў аўтару ў лісце з Варшавы сп. Гаральд Мяніцкі — сын Рышарда і ўнук Вінцэнта Мяніцкага, з якім удалося звязацца дзякуючы шаноўнаму Ю. Туронку. Сп. Гаральд даслаў фотаздымак свайго дзеда і некаторыя іншыя матэрыялы. Такім чынам, з'явілася магчымасць даць больш падрабязнае гісторыка-літаратурнае апісанне загадкавай дагэтуль асобы Вінцэнта Мяніцкага, далучанага праз Б. Эпімах-Шыпілу да беларускага адраджэння і беларускай літаратуры.

Атрымаўшы толькі гімназічную адукацыю і меўшы вялікія здольнасці да навуковай працы, Вінцэнт Мяніцкі тым не менш не здолеў працягваць далей адукацыю, бо з-за ранняй смерці свайго бацькі Пятра вымушаны быў стаць гаспадаром Селігораў, весці там

гаспадаранне. Усё жыццё ён і прысвяціў Селігерам, але цікавіўся навукай: архівістыкай, літаратурай. Як піша Г. Мяніцкі, у яго была шырокая карэспандэнцыя з Генрыкам Сянкевічам, з выдаўцамі часопісаў «Край», «Вісла», «Квартальнік гістарычны», «Ведамасці нумізматычна-археалагічныя» і інш. Удзельнічаў ён і ў тагачасным навуковым гістарычным і архівазнаўчым руху, збіраў дакументы, старадрукі. Цікавіўся таксама літаратурай, меў калекцыю беларускіх тэкстаў, аб чым яскрава сведчыць «Беларуская хрэстаматыя» Б. І. Эпімах-Шыпілы, які паклаў ёй пачатак менавіта ў Селігорах у Вінцэнта Мяніцкага. Збіраліся ў Селігорах абразы і гравюры. Захавалася таксама фамільная легенда аб тым, што жонка В. Мяніцкага Зоф'я Служка-Цяпінская (1863-1916), якая была дачкою паўстанца 1863 г., сасланага ў Сібір, дзе і сама яна правяла 20 год свайго жыцця, паходзіла з роду Цяпінскіх, які выводзіўся з XVI ст. і прадстаўніком якога быў славуты беларускі асветнік Васіль Цяпінскі. Таксама цікавая, хоць дакументальна не пацверджаная, згадка, якая яднае гісторыю Беларусі даўніх і новых часоў у адзінае духоўнае цэлае, звязанае ў сваё непарыўнае адзінства ніцямі канкрэтных чалавечых лёсаў, што ўтваралі магутны і велічны, часамі трагічны і слаўны радавод Беларусі.

Большая частка каштоўнай селігорскай бібліятэкі (нездарма ж сляды яе шукала ў 20-я гады Лепельскае краязнаўчае таварыства), апынуўшыся потым у Вільні, загінула пры пажары ў час другой сусветнай вайны: «Спаліліся ў 1944 г. прыгатаваныя да друку манаграфія аб Мікалаю Дарагастайскім, ваяводзе полацкім у XVI ст., а таксама камплекты збор дыпломаў (грамат) з XV-XVIII стст., што датычылі Вялікага княства Літоўскага, пісаных на мовах польскай, старабеларускай і лаціне. Пажар знішчыў каля 30 000 нататак і копій разам з мапамі і ілюстрацыйнымі матэрыяламі да гісторыі Полацкага ваяводства 1504-1793 гг., якая ахоплівала гісторыю палітычную, сацыяльна-гаспадарчыя стасункі і культурнае жыццё»[1]. Гэта быў ужо навуковы даробак гісторыка-архівіста Рышарда Мяніцкага, які грунтаваўся на руплівай збіральніцкай працы яго бацькі Вінцэнта Мяніцкага, дзеда Пятра, а можа, яшчэ і ранейшых продкаў.

Такім чынам, можна меркаваць, што Селігеры, прынамсі ў другой палове XIX ст., былі адным з асяродкаў культуры і духоўнасці на Полаччыне. Менавіта адсюль выцякае струменьчык жывой вады беларускага культурнага адраджэння, які праз Б. І. Эпімах-Шыпілу і яго

[1] З ліста Геральда Мяніцкага да аўтара ад 12.05.1996 г.

рукапісную хрэстаматыю далучыцца да моцнай хвалі нацыянальнага адраджэння і літаратурна-культурнага ўздыму пачатку XX ст.

Сама ж «Беларуская хрэстаматыя» Б. І. Эпімах-Шыпілы як унікальны гісторыка-літаратурны помнік была ў свой час даследавана Р. Семашкевічам[1], які ў цэлым дакладна апісаў многія тэксты і зрабіў слушны вывад, што, «як у люстры, у «Хрэстаматыі» Эпімах-Шыпілы адбіліся найбольш складаныя, вузлавыя пытанні літаратурнага, больш таго, грамадскага жыцця Беларусі»[2]. У святле вышэйсказанага аб вытоках рукапіснай «Хрэстаматыі» Б. І. Эпімах-Шыпілы звяртае на сябе ўвагу згадка Р. Семашкевіча аб тым, што, захапіўшыся збіральніцтвам беларускіх літаратурных помнікаў, Эпімах-Шыпіла пашыраў свае зборы: у яго паперах знаходзіліся копіі розных гістарычных дакументаў (даследчык канкрэтна называе акты «Рэвізіі Ваяводства Полацкага» ад 1580 г.) і беларускіх інтэрмедый XVII-XVIII стст. Адносна актаў можна з упэўненасцю сказаць, што крыніцаю іх стала тая ж селігорская бібліятэка В. Мяніцкага, які з'яўляецца аўтарам выдадзенай у Кракаве ў 1894 г. працы «O najdawniejszej rewizyi województwa Polockiego».

Такім чынам, менавіта багатыя зборы селігорскай бібліятэкі, дзе збіраліся, захоўваліся і вывучаліся матэрыялы па гісторыі, культуры і літаратуры Беларусі, далі творчы штуршок Б. Эпімах-Шыпілу, паспрыялі станаўленню яго глыбока дасведчанай у розных галінах гуманітарных ведаў асобы як актыўнай, арыентаванай на справу нацыянальнага адраджэння, вакол якой фарміравалася кола аднадумцаў і паслядоўнікаў. Назапасіўшы дух і энергію нацыянальнага адраджэння на Бацькаўшчыне, Б. Эпімах-Шыпіла рэалізоўваў яе ў канкрэтных культурна-асветных справах у Пецярбургу, дзе ўтваралася шматлікая і актыўная на той час беларуская дыяспара пераважна з самасвядомай, адукаванай ініцыятыўнай студэнцкай моладзі.

---

[1] Семашкевіч Р. Браніслаў Эпімах-Шыпіла. Мн., 1968. С. 17—35.
[2] Там жа. С. 18-19.

Раздзел 4

БЕЛАРУСКІЯ КУЛЬТУРНА-АСВЕТНЫЯ І ГРАМАДСКА-ПАЛІТЫЧНЫЯ АСЯРОДКІ

Працэс выспявання нацыянальнага самавызначэння беларусаў не быў чымсьці выпадковым і хаатычным. Шлях да яго пракладваўся праз усё XIX стагоддзе, а на новым уздыме грамадска-палітычных хваляванняў пачатку XX ст. ён уяўляў сабой, нягледзячы на перашкоды і часта нелегальныя ўмовы працы, ужо досыць самавітае рэчышча, у якім аб'ядноўвалася дзейнасць розных суполак, таварыстваў, гурткоў, клубаў, рэдакцый і выдавецтваў. Праўда, часта ў цэнтры іх дзейнасці стаялі адны і тыя ж людзі-актывісты, лідэры літаратурна-грамадскага і нацыянальна-вызваленчага руху. Гэта Іван і Антон Луцкевічы, Казімір Кастравіцкі (Карусь Каганец), Вацлаў Іваноўскі, Вацлаў Ластоўскі, Аляксандр Бурбіс, Аляксандр Уласаў, Алаіза Пашкевіч (Цётка), пазней Я. Купала, Ц. Гартны (З. Жылуновіч), Э. Будзька, А. Станкевіч. Гэтыя і іншыя людзі складалі і рухалі наперад працэс нацыянальнага адраджэння, адзіны па сутнасці. Адзінства яго ў тым, што гэта быў і палітычны, і сацыяльны, і нацыянальны, і культурны, і літаратурны, і асветны рух. Таму людзі, якія прадстаўлялі адраджэнне, былі адначасова палітычнымі і грамадскімі дзеячамі, асветнікамі свайго народа і выдатнымі пісьменнікамі.

Такім чынам, прадметам нашай увагі цяпер з'яўляецца літаратурна-грамадскі рух, які быў сінкрэтычным па сутнасці і па канкрэтных сваіх праявах у жыцці. Арганізацыйна гэты рух аформіўся прыкладна ў 1902 г. (магчыма, нават раней) як гурток студэнтаў-беларусаў пад назвай «Круг беларускай народнай прасветы». Сярод яго актыўных удзельнікаў былі браты В. і Ю. Іваноўскія, І. і А. Луцкевічы, А. Пашкевіч (Цётка) і іншыя таленавітыя выхадцы з Беларусі. Дзейнасць «Круга...», актывісты якога складалі таксама ядро Беларускай рэвалюцыйнай партыі, была фактычна нелегальнай. Першымі выданнямі арганізацыі стала адозва «Да інтэлігенцыі», дзе ўздымалася адно з важнейшых пытанняў аб стварэнні граматыкі беларускай мовы[1], і часопіс «Свабода», увесь тыраж якога быў канфіскаваны паліцыяй. Выдавецкая дзейнасць, ініцыятарам якой быў В. Іваноўскі, тым не менш паступова разгортвалася: у 1903-1904 гг. з дазволу цэнзуры былі выдадзены паэтычная кніжка «Вязанка» Я. Лучыны і народныя «Казкі», падрыхтаваныя К. Кастравіцкім (К.

[1] Туронак Ю. В. Іваноўскі і адраджэнне Беларусі // Маладосць. 1994. № 8. С. 205-211.

Каганцом); гектаграфічныя зборнічкі «Калядная пісанка» і «Велікодная пісанка», абодва па некалькі дзесяткаў асобнікаў, выйшлі нелегальна. У іх былі змешчаны раннія вершы Цёткі «Нямаш, але будзе», «Музыкант беларускі», паэтычныя творы К. Каганца, Ф. Умястоўскага, пераклад апавядання С. Жаромскага «Да свайго Бога» і іншыя творы.

«Калядная пісанка» адкрывалася зваротам «Да чытацеляў», дзе выдаўцы прасілі прабачэння за тое, што кепска выдалі «пісанку» і што мала ў ёй напісана, а таксама выказвалі спадзяванне на падтрымку прыхільнікаў іх справы, каб надалей выдаць «пісанку» лепшую. Подпіс пад зваротам быў таемна-сімвалічны, амаль містычны: «Kruh Biełaruski». Сёння мы ведаем дзеячаў-актывістаў «Круга...» дзякуючы працы многіх даследчыкаў: С. Александровіча, А. Лойкі, Р. Семашкевіча, Ю. Туронка і інш. За зваротам да чытачоў у «Каляднай пісанцы» ішоў таксама сімвалічны верш «Малітва», падпісаны крыптанімам К. К. Аўтарам яго быў Карусь Каганец, аб якім больш падрабязна будзе сказана далей. Што датычыць змешчанага ў «Каляднай пісанцы» верша, то ў ім бачацца выразныя рысы наследавання вядомаму рэлігійнаму уніяцкаму гімну «О, мой Божэ! веру Табе!», якім адкрывалася «Хрэстаматыя» Б. І. Эпімах-Шыпілы. К. Каганец таксама, працягваючы традыцыю беларускіх духоўных вершаў, у шчырай малітве звяртаўся да Бога, але просьба аб выратаванні мае ў яго ўжо не толькі метафізічны сэнс, пралягае не толькі ў межах хрысціянскай этыкі, але выходзіць за яе межы, закранаючы праблемы грамадска-палітычнага жыцця:

О Божа, Спасе наш.
Ты міласць нам пакаж,
З няволі вызваль нас.
Збудзі Ты нас ўжо раз!

Ты вочы нам адкрый,
І свету нам пашлій,
Ты праўду нам пакаж,
О Божа, Спасе наш![1]

Аўтар укладвае ў хрысціянскую сімволіку свайго верша нацыянальна-адраджэнскі сэнс, ён моліцца аб Божай міласці, якая б вызваліла яго паняволены народ, збудзіла яго ад сну нядолі і няволі. «Праўда», якая чакаецца ад Бога, — гэта праўда вызвалення, усталявання гістарычнай справядлівасці для беларускага народа. Такім чынам, мы бачым у гэтым вершы за хрысціянскай сімволікай сімволіку адраджэння, чаго не было ў народным рэлігійным гімне, якому К. Каганец

[1] Калядная пісанка. На 1904 год. Шклограф // БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1004, арк. 1.

наследаваў, захаваўшы рытм, інтанацыю і жанравыя асаблівасці верша-малітвы (абавязковы зварот да Бога з выказваннем шчырай веры ў яго, надзеі на міласць і збаўленне з няволі спакусы і граху). Для параўнання прывядзём дзве страфы верша-гімна, шырока распаўсюджанага ў практычным хрысціянскім жыцці на Беларусі на працягу ўсяго XIX ст. Гэты верш з'яўляецца нацыянальным арыенцірам у веры, якую немагчыма было знішчыць дарэшты ўказам 1839 г., паленнем кніг і закрыццём цэркваў:

О, мой Божа! веру Табе,
І ўсё веру я для Цябе,
Ўсю надзею ў Табе маю.
За ўсё Цябе выхваляю.
Ты стварыў, Ты аткупіў,
Ты нас, Божэ, асвяціў.
За то Табе, гдзе ёсць людзі,
Чэсць і слава ніхай будзе...[1]

Тое, што гэты верш быў шырока распаўсюджаны ў народным жыцці, адлюстравалася ў творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча, які ў сваіх беларускамоўных вершах намаляваў бліскучыя абразкі народных звычаяў і традыцый. Так, у яго «Вечарніцах» усе агульныя вечаровыя бяседы, на якія збіралася вясковая моладзь, каб паслухаць смешныя і павучальныя апавяданні старога Ананіі, пачыналіся з малітвы — хвалы Богу, і менавіта заўсёды гучаў верш-гімн «О, мой Божэ! веру Табе!» Яго стылізаваны аблітаратураны варыянт даў В. Дунін-Марцінкевіч, увёўшы першую страфу ў свой твор:

Хлопцы ж сякеры пабралі,
На ручнік смолі наклалі,
Дый у чэсць прошлай нядзелі
Вось яку песню запелі:

«Ох, мой Божа! веру Табе,
Ўсю надзею маю ў Табе,
Цябе лепш за ўсіх кахаю...»[2]

Такім чынам, пачатак новага стагоддзя накладаў новы адбітак на традыцыйнае гучанне гэтага верша. Наследуючы яму, адштурхоўваючыся ад яго як ад асновы, новыя аўтары, у прыватнасці К. Каганец, змянялі семантыку традыцыйнай хрысціянскай сімволікі, выразна ўводзячы яе ў нацыянальна-адраджэнскае рэчышча.

У «Каляднай пісанцы» быў змешчаны яшчэ адзін красамоўны ў плане станаўлення нацыянальнай самасвядомасці верш «Хто я?»,

---

[1] Цыт. па: Выпісы з беларускай літаратуры. Злажыў і выдаў В. Ластоўскі. Вільня, 1918. С. 26.
[2] Дунін-Марцінкевіч В. Творы. Мн., 1984. С. 199.

падпісаны ці то прозвішчам, ці то псеўданімам І. Стаўбун (гэтае пытанне засталося так яшчэ і не высветленым у літаратуразнаўстве):

Пытаешся, браце, хто я, якога краю:
З-за Віслы, з-за Нёмна, ці з-за Дунаю?
Ест рэчка Свіслач малая на свеце,
А там шмат збожжа і кветак расце ў леце.

Там дзяўчаты, як красныя кветкі,
А хлопцы — як пінскія дубы сталеткі.
Зямліца-маці багата слыве,
Але рэдка хто ў дастатку жыве.[1]

Гэты канцэптуальны верш пачатку XX ст. закранае няпростае пытанне нацыянальнай самаідэнтыфікацыя якая раптам адсоўваецца на другі план, а вылучаецца праблема самасцвярджэння чалавека як асобы. Узгадаем, Ф. Багушэвіч узнімаў пытанне адраджэння беларускай мовы, якая выратуе народ, названы тутэйшым, ад гістарычнай пагібелі і нябыту, і, урэшце, гэты народ назавецца беларускай нацыяй. Я. Купала яшчэ не пачаў сваю тытанічную духоўную працу па скарачэнні адлегласці паміж «тутэйшымі» і «беларусамі» — тонкая праца па адраджэнні душы беларусаў яшчэ чакала наперадзе. Загадкавы аўтар цытаванага верша адчувае праблему адказу на пытанне «хто я?», але для яго літвіны, палякі і беларусы застаюцца адзіным «рэчпаспалітаўскім» народам:

Хто я — паляк, беларус ці літвін —
Бог толькі ведае праўду адзін.
Я ж хачу працаваць увесь век,
Каб заслужыць імя — чалавек.[2]

Такім чынам, бачым, што аўтар, паставіўшы пытанне ў нацыянальнай плоскасці, раптам, нібыта баючыся адназначнага і катэгарычнага рашэння, пераводзіць адказ на яго ў плоскасць сацыяльную з маральна-этычным адценнем (той, хто працуе, толькі і заслугоўвае называцца чалавекам, і не істотна, да якой сям'і народаў ён належыць). На гэтым вершы варта было падрабязна спыніцца не толькі таму, што ў ім знайшла своеасаблівы адбітак канцэпцыя «тутэйшасці», але і таму, што ён, відавочна, паўплываў на паэтыку верша «Беларуская песня» У. Караткевіча. Гэта не можа быць дзіўным, бо У. Караткевіч, як вядома, быў добра знаёмы са старымі беларускімі выданнямі, вывучаў старадрукі, выкарыстоўваў іх для сваіх гістарычных твораў. І гэта не магло быць выпадковым, бо занадта

---

[1] Калядная пісанка. На 1904 год. Шклограф // БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1004, арк. 4.
[2] Калядная пісанка. На 1904 год. Шклограф // БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1004, арк. 4.

яўныя асацыятыўныя супадзенні, якія могуць быць вызначаны як рэмінісцэнцыі. Для прыкладу прывядзём некалькі строф з верша У. Караткевіча:

Дзе мой край? Там, дзе вечную песню пяе Белавежа,
Там, дзе Нёман на захадзе помніць варожую кроў.
Дзе на ўзвышшах Наваградскіх дрэмлюць суровыя вежы,
І вішнёвыя хаты глядзяцца ў шырокі Дняпро...
Дзе мой край? Там, дзе людзі ніколі не будуць рабамі.
Што за поліўку носяць ярмо ў безнадзейнай турме,
Дзе асілкі-хлапцы маладымі ўзрастаюць дубамі,
А мужчыны, як скалы, — ударыш, і зломіцца меч...[1]

Пытанні «хто я?» і «дзе мой край?», як бачым, вызначалі стрыжнёвасць нацыянальна-патрыятычнай праблематыкі вершаў на працягу цэлага стагоддзя; але калі на пачатку стагоддзя адказ на пытанне расплываўся, пошук адказу быў рухомым і не да канца ясным у сваіх выніках, то ў канцы стагоддзя У. Караткевіч даваў канкрэтны і безальтэрнатыўны адказ, высока ўзнімаючы сцверджаную годнасць і самавызначэнне беларусаў. Канцоўка ж караткевічаўскага верша ўжо была як бы прысягай-адказам на заклік Ф. Багушэвіча, кінуты ім у прадмове да зборніка «Дудка беларуская»: «Не пакідайце ж мовы нашай беларускай, каб не ўмёрлі».

У. Караткевіч адгукаецца амаль праз тры чвэрці стагоддзя песняру-патрыярху і ягоныя радкі гучаць, як прысяга, што не пакінулі беларусы мовы, захаваліся дзякуючы мове, што яны сапраўды не «ўмёрлі», ... яшчэ не ўмёрлі:

Там звіняць неўміручыя песні на поўныя грудзі,
Там спрадвеку гучыць мая мова, булатны клінок.
Тая гордая мова, якую Іі тады не забудзем,
Калі сонца з зямлёю ў апошні заглыбяцца змрок.[2]

Такім чынам, бачым адлюстраваны ў вершах праз сваіх песняроў-прарокаў пошук нацыяй шляхоў свайго самасцвярджэння праз самасвядомасць. Фактычна пытанні «хто я?» і «дзе мой край?» адлюстравалі вехі гэтага працэсу: у пошуку адказаў на іх нацыя шукала і хацела ўсвядоміць сваю экзістэнцыю, або сакральны сэнс свайго існавання. Сутнасць гэтай экзістэнцыі вымалёўвалася ў наступных асноўных рысах: а) усведамленне канчатковай недавыяўленасці свайго этнічнага «я» нацыяй, якая выйшла на шлях геапалітычнага і дзяржаўнага самавызначэння і разуменне немагчымасці апошняга

---

[1] Караткевіч У. Зб. тв.: У 8 Т. Мн., 1987. Т. 1. С. 136.
[2] Караткевіч У. Зб. тв. Т. 1. С. 136.

без канкрэтызацыі першага; б) балючае ўсведамленне сваёй дзяржаўна-палітычнай і нацыянальна-культурнай залежнасці і жаданне вызваліцца ад гэтага; в) праз найбольш адчувальную паэтычную свядомасць сцвярджэнне нацыяй найвялікшых духоўных каштоўнасцей, якія будуць пакладзены ў аснову практычнага адраджэння, выяўленага пазней у дзяржаўна-палітычных рэаліях: нацыянальная мова, літаратура, асвета, ментальнасць. Гэта былі асноўныя духоўныя сімвалы адраджэння, якое само па сабе таксама з'яўляецца сімвалам — велічным сімвалам экзістэнцыяльнай прысутнасці беларусаў у XX ст.

Але пяройдзем цяпер ізноў ад вершаваных радкоў, ад метафорыкі і сімволікі адраджэння, да тых канкрэтных культурна-асветных спраў, пра якія мы ўжо распачалі гаворку, і да тых постацей, якія ініцыявалі і рухалі гэтыя справы.

У Пецярбургу ля вытокаў нацыянальна-адраджэнскай дзейнасці, звязанай з «Кругам беларускай народнай прасветы», з залажэннем першай беларускай рэвалюцыйнай партыі (будучай Беларускай Рэвалюцыйнай потым Сацыялістычнай Грамады) стаялі такія асобы, як браты В. і Ю. Іваноўскія, Цётка (А. Пашкевіч), В. Валейка, С. Ячыноўская, браты І. і А. Луцкевічы, Ф. Умястоўскі і інш.

Справы культурнага і палітычнага адраджэння ішлі поруч, рабіліся аднымі і тымі ж асобамі. Аб мэтанакіраваным нацыянальным і сацыяльным характары іх дзейнасці сведчыць апісанне А. Станкевічам з'езда арганізацыі: «У 1903 г. «Грамада» адбыла першы свой з'езд, на якім пастанавіла дабівацца краёвай аўтаноміі для Беларусі з соймам у Вільні і передачы сялянам без выкупу панскай, казённай і іншай зямлі. На гэтым з'ездзе Рэвалюцыйная Грамада пастанавіла ўрэшце называцца «Беларускай Сацыялістычнай Грамадой»[1]. А. Станкевіч як важны фактар адзначыў і тое, што грамадоўцы ад працы вузка-партыйнай урэшце перайшлі да беларускай працы агульна-нацыянальнай. Плёнам гэтай працы, паводле аўтара, пасля «Мужыцкай праўды» К. Каліноўскага, «Гоману» і «Свабоды» былі «Наша доля» і «Наша ніва», а таксама праца розных беларускіх выдавецкіх суполак. Да большасці спраў далучаны быў і Б. Эпімах-Шыпіла, які ў гэты час, апрача ўсяго, фарміраваў нацыянальны дух у будучых беларускіх клірыкаў-патрыётаў, навучэнцаў Пецярбургскай рымакаталіцкай духоўнай акадэміі, дзе шаноўны вучоны выкладаў з 1902 г. грэчаскую мову (лацінскую мову ён выкладаў у гэты ж час на

[1] Станкевіч А. Да гісторыі беларускага палітычнага вызвалення. Вільня, 1935. С. 70.

агульна-адукацыйных курсах А. Чарняева). Аб гэтым, у прыватнасці, згадваў у сваіх успамінах у 30-я гады кс. А. Станкевіч[1].

У першыя ж гады новага стагоддзя беларускі літаратурна-грамадскі рух праз эпізадычнае кнігадрукаванне ўзнікае і ў іншых месцах: у Магілёве, Віцебску, Кракаве, Чарнігаве, Лондане выходзяць некалькі перавыданняў ананімнай паэмы сярэдзіны XIX ст. «Тарас на Парнасе», у перакладзе М. Фальскага — творы Г. Сянкевіча, С. Жаромскага, Э. Ажэшкі, арыгінальныя аповесці на беларускай мове М. Косіч і яе пераклады басняў А. Крылова, агітацыйныя брашуры і фальклорныя зборнікі. У Пецярбургу ў 1904 г. ізноў жа нелегальна быў выдадзены зборнік «Песні», які складаўся ў асноўным з твораў Ф. Багушэвіча.

Рух беларускага літаратурна-грамадскага жыцця адчуваўся на самым пачатку стагоддзя і ў Мінску. У пэўнай ступені яго развіццё і пашырэнне тут было звязана з газетай «Минский листок», якая досыць часта яшчэ ў канцы XIX ст. друкавала на сваіх старонках беларускія творы, а ў 1902 г. змясціла вершы В. Дуніна-Марцінкевіча. Перайменаваная ў гэтым жа годзе ў «Северо-западный край», газета працягвала знаёміць сваіх чытачоў з беларускім фальклорам, паведаміла пра выданні рэвалюцыйных вершаў Цёткі «Пад штандарам», «Мора» і «Хрэст на свабоду», а таксама на яе старонках, як вядома, у 1905 г. убачыў свет першы верш Я. Купалы «Мужык». Гэта было, безумоўна, падзеяй у беларускім літаратурна-грамадскім жыцці, як і ўвесь 1905 год быў падзеяй, нёс абнаўленне, уваскрасаў надзеі на хуткае вырашэнне нацыянальных і сацыяльна-палітычных праблем, паклаў пачатак новаму інтэнсіўнаму, і што істотна, — легальнаму вітку адраджэнскай дзейнасці.

Сапраўды, рэвалюцыйны ўздым 1905 г. разняволіў і акрыліў нацыянальна-адраджэнскі рух, струменьчык якога, хоць не быў дужа моцным і шырокім пасля паўстання 1863 г., але ж не перасыхаў да канца XIX ст. Веснуном новай хвалі яго было беларускае друкаванае слова, не забароненае зусім пры царызме (фактычна забароненым быў толькі беларускі лацінскі шрыфт як элемент «польшчыны»), але ўсяляк абмежаванае рознымі «адміністрацыйнымі распараджэннямі». Пытанне аб забароне беларускага друку на грунце дакладных гістарычных крыніц даследаваў у 20-я гады А. Шлюбскі. Па назіраннях даследчыка, на беларускай мове дазвалялася ў XIX ст. друкаваць выданні, змест якіх не выходзіў за межы агітацыі за цара, разважанняў аб шкоднасці п'янства і аб перасяленні ў Сібір і не

[1] Станкевіч А. Прафесар Браніслаў Эпімах-Шыпіла // Калоссе. 1935. № 2. С. 105.

датыкаўся пытанняў «правінцыйнага патрыятызму», што ўжо катэгарычна не дазвалялася. Варта прывесці тут вывады, да якіх прыйшоў А. Шлюбскі, грунтоўна прааналізаваўшы пастаўленае пытанне: 1) першая забарона друку адбылася ў 1859 г. у сувязі з лацінскім альфабэтам; 2) да 1859 г., у тым ліку і ў часы скасавання уніі, забароны беларускага друку не было (паленне Сямашкам уніяцкіх беларускіх кніг было звязана не з антыбеларушчынай, а з ягоным рэлігійна-праваслаўным фанатызмам); 3) афіцыйныя даныя аб забароне беларускага друку пасля 1859 г. пакуль што не знойдзены, і з гэтай прычыны прыстасаванне памянёнай забароны да пэўных дат трэба лічыць нічым не ўгрунтаваным; 4) агульная палітыка расійскага ўрада ў адносінах да нацыянальных меншасцей і шэраг мясцовых адміністрацыйных мерапрыемстваў сведчаць аб тым, што расійскі ўрад не мог згадзіцца з вольным развіццём літаратур на «белорусском и малорусском наречиях русского языка»; 5) па меры патрэбы расійскі ўрад выкарыстоўвае беларускую мову для найлепшага правядзення русіфікацыі і для вялікадзяржаўных мэт, адначасна не дазваляючы праяўляцца «провинциальному патриотизму»[1]. Першая забарона ў 1859 г. у сувязі з надрукаваннем «Пана Тадэвуша» ў перакладзе В. Дуніна-Марцінкевіча, як слушна піша А. Шлюбскі, «афіцыйна мела не антыбеларускі характар, але антыпольскі, прычым неафіцыйна гэта забарона з'явілася антыбеларускай, паколькі яна была прычынай спынення развіцця беларускай літаратуры»[2]. Але польскамоўнае рэчышча беларускай літаратуры тым не менш развівалася, і ў гэтым была як даніна традыцыі, так і выяўленне мясцовага патрыятызму. Беларускія польскамоўныя пісьменнікі XIX ст. (А. Вярыга-Дарэўскі, Ф. Тапчэўскі, В. Каратынскі, А. Ельскі і інш.) рабілі значны крок у вылучэнні з польскага культурнага абсягу асобнага арэала беларушчыны, але тым не менш меў рацыю А. Шлюбскі, сцвярджаючы, што «для іх Беларусь па-за межамі Польшчы, па-за межамі польскага альфабэту не існавала; яны не згодны былі з антыпольскай палітыкай тагачаснага расійскага ўраду, і ў перамене альфабэту зусім слушна яны бачылі перамену культурнай арыентацыі ў бок Расіі»[3]. Але ж абарона польскага ў тых умовах была і адначасна абаронай беларускага, яшчэ залежнага ад першага, але ўжо стаўшага на шлях няспыннага самастойнага развіцця. Чакаліся толькі спрыяльныя ўмовы для яго новага ўздыму і канчатковага самавызначэння. Важным вынікам

[1] Шлюбскі А. Адносіны расійскага ўраду да беларускае мовы ў XIX ст. // Запіскі аддзелу гуманітарных навук. Кн. 2. Працы клясы філёлёгіі. Мн., 1928. Т. 1. С. 337.
[2] Там жа. С. 330.
[3] Там жа. С. 333.

рэвалюцыйных падзей 1905 г. стала якраз адмена ўсіх абмежаванняў для развіцця літаратуры на роднай мове, пасля чаго беларускі друк пачынае імкліва пашырацца, а значыць, перажывае магутны ўздым і ўся нацыянальна-адраджэнская справа. Яе першаступенным пунктам быў правапіс, без унармаванасці якога нельга было рухацца далей. Адпаведна з канкрэтнымі гісторыка-культурнымі традыцыямі Беларусі нашымі адраджэнцамі-практыкамі быў прыняты беларускі правапіс двума шрыфтамі — лацінскім і кірылічным, і пераважна такім спосабам пачынаюць друкавацца беларускія газеты, падручнікі, кнігі.

Найбольшым укладам у беларускае кнігадрукаванне вылучалася пецярбургская суполка «Загляне сонца і ў наша аконца». Афіцыйна яна паўстала ў маі 1906 г.; сярод яе заснавальнікаў былі Б. І. Эпімах-Шыпіла, браты В. і Ю. Іваноўскія і Сабіна Іваноўская (Ячыноўская), В. Валейка, У. Сталыгва, У. Крашэўскі, пазней далучыўся А. Грыневіч і некаторыя іншыя асобы. Да 1909 г. кантора суполкі мясцілася на кватэры Б. Эпімах-Шыпілы. Паколькі асвета роднага народа ўспрымалася дзеячамі беларускага нацыянальна-вызваленчага руху як адна з галоўных задач, то пачала сваю дзейнасць суполка з выдання падручнікаў: у ліпені 1906 г. выйшаў «Беларускі лемантар, або Першая навука чытання», апрацаваны В. Іваноўскім яшчэ ў 1904 г., і неўзабаве «Першае чытанне для дзетак беларусаў» Цёткі. Адначасова пачала выходзіць серыя беларускіх паштовак, на якіх былі адлюстраваны родныя краявіды, партрэты беларускіх пісьменнікаў, тыпы сялян. Ужо з пачатку існавання ў творчых планах таварыства было выданне падпісной серыі «Беларускія песняры», разлічанай на восем тамоў. У гэтай серыі выйшлі творы А. Міцкевіча, Ф. Багушэвіча, В. Дуніна-Марцінкевіча.

Як знамянальна і як апраўдана было тое, што на пачатку XX стагоддзя ў нашых нацыянальных культурных дзеячаў не было ніякага сумнення, як выдаваць А. Міцкевіча, — менавіта як беларускага песняра! Чытачам прадстаўляўся такі натуральны ў плане нацыянальнага самаўсведамлення і такі зорны ў плане велічыні талентаў шэраг беларускіх паэтаў XIX ст.: Адам Міцкевіч, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч і Францішак Багушэвіч. І як ненатуральна, як стратна для гісторыі нашай літаратуры было тое, што першага беларускага класіка пачатку мінулага стагоддзя, стваральніка рамантызму, у наступныя дзесяцігоддзі XX ст. выключылі з шэрагу нацыянальных песняроў, пакінуўшы яму толькі эпізадычную ўскосную ролю. Такім чынам, усё аказалася ў беларускай літаратуры «недавыяўленым»: і рамантызм, і нацыянальная літаратурная традыцыя, у цэнтры якой аказаўся толькі вобраз абнядоленага беларускага мужыка. Польска-

моўнасць, аднак, не перашкаджала таму ж Б. Эпімах-Шыпілу ўспрымаць А. Міцкевіча як класіка нацыянальнай літаратуры. Бо менавіта па ягоным зборам, відавочна, друкаваліся тэксты і А. Міцкевіча і В. Дуніна-Марцінкевіча. Бо менавіта ён, як мы пераканаліся з папярэдняга раздзела, рупліва збіраў творы беларускай літаратуры: і ў славутую «Хрэстаматыю», і па-за ёю. Сумнавядомы Л. Бэндэ стаў уладальнікам у 30-я гады багатых збораў вучонага, сярод якіх быў і тоўсценькі, малога фармату агульны сшытак з перапісанымі ў 1893 г. у Пецярбургу рупліваю рукою Б. Эпімах-Шыпілы творамі: камедыяй «Залёты» В. Дуніна-Марцінкевіча і яго ж перакладам «Пана Тадэвуша» А. Міцкевіча. Першы твор вучоны перапісаў з дасланага яму рукапісу аўтара, які захоўваўся ў зборах Аляксандра Ельскага ў Замосці. Рукапіс быў прысланы Эпімах-Шыпілу ў Пецярбург. На адваротным баку фота, дасланага разам з рукапісам, быў надпіс рукою Дуніна-Марцінкевіча: «Towarzyszowi na ciernistej drodze w pielgrzymce żywota, w dowód braterstwa afiaruje Naurn»[1]. Другі твор быў перапісаны вучоным з асобніка, друкаванага ў Вільні ў 1859 г., тыраж якога, як вядома, быў канфіскаваны цэнзураю. Гэты асобнік захаваўся ў Ягелонскай бібліятэцы ў Кракаве і быў прысланы ў Пецярбург у 1893 г., відаць, па запыту Эпімах-Шыпілы, тагачасным дырэктарам названай бібліятэкі сп. Каролем Эстрэйхерам. Менавіта з яго было зроблена выданне «Пана Тадэвуша» ў серыі «Беларускія песняры» суполкай «Загляне сонца і ў наша аконца»[2].

Гэты факт падкрэслівае яшчэ раз дзве відавочныя ісціны: I) збіральніцкая дзейнасць Б. Эпімах-Шыпілы была мэтанакіраванай і выніковай; 2) беларускі літаратурны працэс, які адбываўся ў XIX ст., бачыўся тагачасным даследчыкам не перарваным, а цэласным і ўключаў у сябе постаць Адама Міцкевіча як натуральны, прыналежны гісторыі беларускай літаратуры чыннік.

Знамянальнаю падзеяй стала выданне таварыствам «Загляне сонца і ў наша аконца» ў 1908 г. першай паэтычнай кнігі Я. Купалы «Жалейка», якую крытыка адразу ацаніла як «сонца жывой сапраўднай паэзіі» (У. Самойла). Праўда, суполцы давялося перажыць значныя цэнзурныя рэпрэсіі ў сувязі з канфіскацыяй «Жалейкі», але з 1909 г. актыўная дзейнасць таварыства наладзілася ізноў. Таварыствам быў працягнуты і падпісаны дагавор на далейшую выдавецкую дзейнасць і гэта было чарговай знамянальнай падзеяй як для самога таварыства, так і для ўсяго літаратурна-грамадскага беларускага

[1] БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1283.
[2] Там жа.

руху. Звычайна літаратуразнаўцы засяроджваюць увагу на выніковых падзеях, выпускаючы з-пад увагі той марудны, часта цяжкі і часам чыста канцылярскі працэс, які папярэднічаў выданню кніг, што том за томам складалі бібліятэку адраджэння. Але ж ён быў жывым і канкрэтным — гэты працэс, і каб выдаць кнігу, каб зрабіць яшчэ адзін рывок на велічным шляху адраджэння, трэба было чарговы раз скласці казённы, але ж такі істотны для гісторыі нашай літаратуры дагавор: «Санкт-Пецярбург, 1909, красавіка 30 дня. Мы, хто ніжэй падпісаліся: студэнт Горнага інстытута Вікенцій Іванавіч Валейка, інжынер-тэхнолаг Юрый Леанардавіч Іваноўскі, інжынер-тэхнолаг Антон Станіслававіч Трэпка-Неканда, жонка інжынера-тэхнолага Юлія Рычардаўна Трэпка-Неканда, жонка інжынера-тэхнолага Сабіна Іванаўна Іваноўская, дваранін інжынер-тэхнолаг Вацлаў Леанардавіч Іваноўскі, Уладзіслаў Сцяпанавіч Сталыгва, дваранін Антон Антонавіч Грыневіч і дваранін Генрых Францавіч Ражноўскі, гэтым сапраўдным паміж сабою дагаворам працягваем існаванне нашага беларускага кнігавыдавецкага таварыства на веры пад фірмаю «Загляне сонца і ў наша аконца», заснаванага дагаворам, заключаным у Санкт-Пецяр-бургскага натарыуса Буткоўскага 13 мая 1906 г. ...»[1] Нацыянальнае культурнае адраджэнне захоплівала, як бачым, вельмі шмат самых розных людзей, у ім удзельнічалі і жанчыны, падзяляючы думкі і справы сваіх супругаў. Своечасовым крокам суполкі было выданне серыі драматургічных твораў для беларускага тэатра і шматлікіх ама-тарскіх гурткоў, якія ўзніклі па ўсёй Беларусі. Былі выдадзены арыгінальныя творы — «Модны шляхцюк» К. Каганца, «Паўлінка» Я. Купалы, а таксама перакладныя — «Па рэвізіі» М. Крапіўніцкага, «У зімовы вечар» і «Хам» Э. Ажэшкі, «Сватанне» і «Мядзведзь» А. Чэхава.

Суполцы «Загляне сонца...» належыць таксама ідэя выдання альманаха «Маладая Беларусь», які меўся быць у перспектыве першым беларускім літаратурна-мастацкім часопісам і для стварэння якога ў грамадстве ўжо саспелі ўсе ўмовы. Выйшла, аднак, толькі тры выпускі альманаха (два ў 1912 г. і адзін у 1913 г.), у якіх убачылі свет многія з лепшых твораў навейшай беларускай літаратуры: драматыч-ная паэма «Сон на кургане» Я. Купалы, апавяданні «Асеннія лісты», «Лішняя», «Зялёнка» Цёткі, вершаваныя апавяданні Я. Коласа, «Абразкі» З. Бядулі і інш. Гонарам суполкі стала выданне ў 1913 г. трэцяга, вяршыннага, зборніка Я. Купалы «Шляхам жыцця», які выразна сведчыў аб тым, што беларуская паэзія выйшла на ўзровень літаратурнай сталасці і класічнасці.

---

[1] БДАМЛіМ, ф. 3, воп. I, адз. зах. 37, ярк. 4.

У Пецярбургу існавала яшчэ адно беларускае прыватнае выдавецтва А. Грыневіча, дзе ў 1910 г. убачылі свет дзве кнігі Я. Купалы «Адвечная песня» і «Гусляр», а ў 1913 г. — «Нёманаў дар», «Прапаў чалавек», «Тоўстае палена» Я. Коласа, «Апавяданні» У. Галубка і іншыя творы.

Плённа працякала кнігавыдавецкая дзейнасць у Вільні, дзе гэтым займалася найперш газета «Наша ніва». Вялікай папулярнасцю карысталіся «Беларускія календары», выдадзеныя «Нашай нівай» з 1910 г. Спрычынілася газета і да выдання зборнікаў вершаў «Песні жальбы» Я. Коласа (1910), «Вянок» М. Багдановіча (1913), «Чыжык беларускі» Г. Леўчыка (1912). У снежні 1908 г. у Вільні было створана выдавецкае таварыства «Наша хата» (А. Уласавым, Б. Даніловічам, І. Луцкевічам, І. Манькоўскім і інш.), плён дзейнасці якога, аднак, не быў значным. Кантора таварыства «Наша хата» мясцілася пры вядомай бібліятэцы «Знаніе» Б. Даніловіча на былой Георгіеўскай вуліцы і 8 лютага 1909 г. тут адбыўся агульны сход заснавальнікаў таварыства, дзе былі выбраны асобы Б. Данілевіча і І. Манькоўскага для вядзення спраў і было прынята рашэнне аб выданні буквара і хрэстаматыі на беларускай мове[1]. Існавала ў Вільні таксама суполка «Палачанін», якая выдала «Снапок» А. Паўловіча (1910) і ў перакладзе з украінскай мовы паэму Т. Шаўчэнкі «Кацярына» (1911). У 1913 г. у Вільні было арганізавана яшчэ адно «Беларускае выдавецкае таварыства», сярод выданняў якога такія значныя здабыткі літаратуры, як кнігі «Родныя з'явы» Я. Коласа, «Рунь» М. Гарэцкага, «Васількі» Ядвігіна Ш., «Курганная кветка» К. Буйло. У Вільні пры каталіцкай газеце «Беларус» было заснавана і выдавецтва (друкарня) «Зніч», якое ў 1915 г. выдала беларускі малітоўнік «Бог з намі», складзены Б. Пачопкам. У 1916 г. кнігавыданнем займалася газета «Гоман».

У Мінску выдавецкая справа не дасягнула такога размаху, як у Вільні і Пецярбургу, нягледзячы на тое што тут у снежні 1906 г. утварылася таварыства «Мінчук», сярод заснавальнікаў якога былі У. Самойла, С. Скандракоў, В. Іваноўскі і іншыя асобы. У гэтым таварыстве мелася выйсці ў свет «Жалейка» Я. Купалы, якая была перадрукавана на сродкі таварыства, аднак выдана, як вядома, у Пецярбургу.

Выдавецтва «Мінчук» фактычна дубліравала ў Мінску пецярбургскую суполку «Загляне сонца і ў наша аконца», што пацвярджаецца ўдзелам адных і тых жа асоб у абодвух таварыствах (напрыклад, В. Іваноўскі), а таксама статутам, асновай якога для таварыства «Мінчук» стаў падкарэкціраваны статут на паўгода раней (у маі 1906 г.)

---

[1] БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 1, адз. зах. 40, арк. 32.

заснаванай суполкі «Загляне сонца і ў наша аконца»[1]. Выданне дзіцячых кніг у Мінску спрабаваў наладзіць часопіс «Лучынка». Навукова-папулярныя кнігі на сельскагаспадарчыя тэмы выдавала ў 1914-1915 гг. «Саха».

Па падліках С. Александровіча на Беларусі з пачатку XX ст. да 1917 г. было выдадзена кірыліцай і лацінкай 245 кніг, з якіх 81 кніга арыгінальнай мастацкай літаратуры, 27 кніг перакладаў, 24 фальклорныя зборнікі, 14 календароў, 43 брашуры на навукова-папулярныя тэмы, а таксама рэлігійная, вучэбная, агітацыйная, музычная і іншая літаратура[2].

Гэта былі ўражальныя вынікі, якія сведчылі аб тым, што ўздым нацыянальна-адраджэнскай хвалі ў гэты час не быў выпадковай з'явай, а абумоўлены ўсёй папярэдняй гісторыяй Беларусі і беларускай літаратуры. Поспех жа яго быў забяспечаны руплівай самаадданай працай дзесяткаў і сотняў людзей, якія — хто бліскучым, хто больш сціплым талентам, хто руціннай рэдактарска-карэктарскай працай, хто матэрыяльнымі сродкамі, тымі ж банальнымі грашыма, без якіх не магла выйсці ні газета, ні кніжка, — дапамагалі замацоўвацца рэаліям беларускай справы ў жыцці, сцвярджалі само гэтае жыццё ў нацыянальных формах, пашыралі і пашыралі шлях адраджэння, рабілі яго незваротным. Яны не ведалі, што яшчэ на гэтым шляху паўстануць перыяды, якія сціснуць яго да вузенькай сцежачкі, але назад павярнуць яго было ўжо немагчыма. І аб гэтым сведчыць таксама шырокамаштабная дзейнасць «Нашай нівы», іншых газет, гурткоў і клубаў на Беларусі.

[1] БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 1, адз. зах. 39, арк. 3-5.
[2] Александровіч С. Пуцявіны роднага слова. Мн., 1971. С. 163-164.

Раздзел 5

РОЛЯ «НАШАЙ НІВЫ» Ў ГРАМАДСКА-КУЛЬТУРНЫМ РУХУ І ПАШЫРЭННЕ БЕЛАРУСКАЙ ПРЭСЫ

З 1906 г. усё больш значную ролю пачынае адыгрываць спрадвечны асяродак беларускага грамадска-культурнага руху — Вільня. Тут вылаюцца першая легальная газета на беларускай мове «Наша доля», а затым «Наша ніва».

«Наша доля» ўбачыла свет 1 верасня 1906 г. абодвума шрыфтамі ў новаадчыненай віленскай друкарні «Арцель друкарскай справы». У рэдакцыйным артыкуле газета сцвярджала думку, што выхад з нядолі для беларускага народа — у асвеце на роднай мове, якая дасць яму магчымасць знайсці шлях да свабоднага жыцця: «Дайце беларусу такую кніжку, каб ён зразумеў, што ў ёй напісана. Толькі кніжка, напісаная на мове бацькоў яго, патрапіць сноп свету закінуць у цяжкое жыццё беларуса, толькі яна патрапіць холад і голад выжануць з мужыцкае хаты, толькі яна пакажэць яму дарогу да лепшае яснейшае долі»[1]. У першым нумары газеты былі змешчаны праграмныя творы «Наш палетак» і «Прысяга над крывавымі разорамі» Цёткі, якая мела самае непасрэднае дачыненне да выдання газеты (разам з братамі А. і І. Луцкевічамі, Ф. Умястоўскім, К. Кастравіцкім, І. Тукеркесам і інш.). Гэты нумар быў знамянальны і тым, што тут упершыню з вершам «Наш родны край» выступіў Я. Колас.

Як вядома, ужо на першы нумар «Нашай долі» быў накладзены арышт з-за таго, што пракурор Віленскай судовай палаты ўгледзеў у артыкуле «Што будзе?» «прызнаю злачынства», але неўзабаве арышт быў адменены. Нягледзячы на гэта, лёс газеты ў цэлым складваўся неспрыяльна. Судовыя канфлікты выклікалі трэці і чацвёрты нумары газеты, а супраць рэдактара І. Тукеркеса (вядомага таксама пад паэтычным псеўданімам Гаравід) была ўзбуджана крымінальная справа. Бачачы далейшую бесперспектыўнасць выдання газеты «Наша доля»[2], асноўная частка супрацоўнікаў выйшлі з рэдакцыі і ўтварылі новую газету «Наша ніва», якой суджана было стаць у міжрэвалюцыйным часе выразніцай думак і настрояў беларускага народа і тым нацыянальна-культурным асяродкам, дзе гуртаваліся лепшыя тагачасныя інтэлектуальныя і патрыятычныя сілы адраджэння. Але гэта не быў палітычна спрыяльны для беларускай літаратуры і беларускага

---

[1] Наша доля. 1906. № 1.
[2] Больш падрабязна аб гэтым гл. у арт.: Сидоревич А. Антон Луцкевіч // Нёман. 1990. № 7. С. 100-101.

грамадска-культурнага руху перыяд. Як слушна згадвае А. Сідаровіч, у 1906 г. Беларуская Сацыялістычная Грамада перажывала значныя кадравыя ўдары: у турмах і пад следствам знаходзіліся К. Каганец, А. Бурбіс, Я. Колас, Ф. Умятоўскі, эмігрыравала Цётка, на нелегальным становішчы былі І. і А. Луцкевічы, А. Уласаў. Але нягледзячы на рэпрэсіі, асабліва ўзмоцненыя пасля перавароту 3 чэрвеня 1907 г., беларускі рух пашыраўся і ўзмацняўся. І гэты працэс быў непераможным: «Новая беларуская літаратура выходзіла на агульнаславянскую арэну. Беларускі нацыянальна-вызваленчы рух стаў фактам палітычнага жыцця Расійскай імперыі»[1].

«Наша ніва», якая выходзіла штотыднёва і амаль бесперапынна з 2 снежня 1906 г. да жніўня 1915 г., стала цэлай эпохай у беларускім культурна-грамадскім жыцці, за што даследчыкі справядліва назвалі гэты перыяд нашаніўскім. На старонках газеты шырока асвятляліся грамадска-палітычныя і сацыяльныя праблемы, з дэмакратычных пазіцый давалася іх ацэнка. А. Сідарэвіч слушна паўтарае ў сваім артыкуле думку І. Дварчаніна, які пісаў у вядомай «Хрэстаматыі», выдадзенай ім у Вільні ў 1927 г., што тэрмін «нашаніўскі перыяд» адносіцца не столькі да літаратуры, колькі да ўсяго духоўнага жыцця беларусаў. Газета выхоўвала ў сваіх чытачоў павагу да правоў і годнасці чалавека, выступала за права паняволеных народаў мець сваё культурна-гістарычнае развіццё, спрыяла пашырэнню беларускага слова і ідэі беларускага нацыянальнага адраджэння сярод шырокіх колаў насельніцтва (пераважна сялянства), абуджала пачуццё нацыянальнай самасвядомасці і натуральную прагу самавызначэння ў свеце. Так, ужо ў першым нумары, пазбягаючы сацыяльна-класавай замкнёнасці і бачачы шырока праблему адраджэння беларускага народа ў кантэксце еўрапейскага гістарычнага развіцця, рэдакцыя пісала: «Не думайце, што мы хочам служыць толькі ці панам, ці адным мужыкам. Не, ніколі не! Мы будзем служыць усяму беларускаму скрыўджанаму народу, пастараемся быць люстрам жыцця, каб ад нас, як ад люстра, свет падаў у цёмнасць... Мы... будзем старацца, каб усе беларусы, што не ведаюць, хто яны ёсць, — зразумелі, што яны беларусы і людзі, каб пазналі свае правы»[2]. Гэта быў ужо канкрэтны, гістарычным вопытам вынашаны, зроблены ў публіцыстычнай форме адказ тым, хто яшчэ няўпэўнена задаваў сабе пытанне «хто я?», як у аднайменным вершы І. Стаўбуна. Знамянальным быў сінтэз у адказе нацыянальнага і сацыяльнага статуса асобы («і беларус, і чалавек»),

---

[1] Там жа. С. 100.
[2] Наша ніва. 1906. № 1.

што рабіла антрапалагічную канцэпцыю нашаніўцаў неаднабаковай, уключала яе ў сістэму тагачасных філасофскіх, сацыялагічных і этнагістарычных поглядаў. Абранага кірунку газета трымалася на працягу ўсяго свайго існавання, ставячы дзяржаўна-палітычнае, сацыяльнае і культурна-нацыянальнае адраджэнне свайго краю ў цэнтр увагі, узнімаючы па традыцыі, перададзенай Ф. Багушэвічам, значэнне роднай мовы ў справе асветы і росту самасвядомасці беларускага народа (артыкулы К. Каганца, Цёткі, Л. Гмырака, С. Палуяна, Ф. Шантыра, В. Ластоўскага, Я. Купалы, М. Багдановіча і інш.). Вось як натхнёна пісала «Наша ніва» аб адраджэнні і сваім у ім удзеле, адкрываючы першы нумар 1910 г.: «З гэтым днём «Наша ніва» ўступае ў пяты год свайго жыцця. Вось, чатыры гады таму назад горстка людзей заснавала першую беларускую газету, засвяціла зорку — праведніцу нацыянальнага жыцця, пазвала сыноў забытага краю шукаць загубленую ў паходзе вякоў сваю народную ідэю. Горстка пасланцоў, весцячых беларускаму народу добрую навіну, з году на год усё разрасталася... Забыты народ, як зерне пад праменнямі сонца, як Лазар пад дзействам дзіву, ажыў... Добрая навіна светлага, будучага, культурнага жыцця, як звон святочны, пранеслася па краю і клалася ў вушы і сэрцы сыноў, аж сэрцы тыя ўскалыхнуліся вялікай міласцю да роднай зямлі»[1]. У высокім містычна-біблейскім сэнсе, працягваючы думкі Ф. Багушэвіча, пісаў В. Ластоўскі аб роднай мове ў «Нашай ніве» крыху пазней, у 1914 г.: «Родная мова — гэта музыка душы, каторай Найвышні Стварыцель адарыў чалавека, гэта натуральны фундамент, на каторым чалавек павінен будаваць дом сваёй сілы духоўнай, свайго розуму, пачуцці дабра і зла, справядлівасці і крыўды, красы і брыдзі. І гора таму, хто паднімае руку проці законаў, напісаных у кнізе Жывата рукою Стварыцеля. Падобен ён да таго неразумнага чалавека, каторы будуе дом свой на пяску: спадзе дождж, і пацякуць воды і зрыюць яго будоўлю. Будуйце дом сваёй мудрасці, палацы душы сваёй на скале, каторай ёсць родная мова»[2].

Папулярнасць «Нашай нівы» сярод чытачоў была дужа вялікая і пашыралася з года ў год. Газета даходзіла ў самыя аддаленыя куткі Беларусі і адпаведна ў асобах удзячных чытачоў мела сваіх шматлікіх карэспандэнтаў, якія клапаціліся аб своечасовым атрыманні любімай газеты, а таксама календароў і кніг, што дасылаліся рэдакцыяй. «Прашу выслаць «Нашу ніву...», — так звычайна пачыналіся многія

[1] Там жа.
[2] Ластоўскі В. Выбр. тв. Мн., 1997. С. 280.

паштоўкі, захаваныя ў часткова ацалеўшым архіве газеты[1]. Карэспандэнты выказвалі меркаванні аб змешчаных у газеце публікацыях, прысылалі свае допісы, дзяліліся ўражаннямі аб кірунку дзейнасці, абраным газетай. Так, вядомы ўкраінскі славіст-філолаг І. Свянціцкі, які глыбока цікавіўся развіццём беларускага культурна-адраджэнскага руху, пісаў у 1909 г. з Львова да рэдактара А. Уласава: «Наша ніва», па майму перакананню, — узор выдання для народа; яна, відавочна, развіваецца ўсё больш і вышэй, ідучы па сцяжыне грамадска-палітычнай і эканамічнай асветы народа»[2].

З'яўляючыся пэўны час адзінай універсальнай беларускай газетай, «Наша ніва» шырока асвятляла гаспадарчыя праблемы, хутарызацыю і малазямельнасць сялянства, давала ацэнку царскім рэформам і дзейнасці Думы, закранала бытавыя, маральна-этычныя, агранамічныя і нават санітарна-гігіенічныя пытанні, што было, безумоўна, важным у комплексе асветніцкіх задач, заяўленых газетай. Найбольшая ўвага пры гэтым аддавалася нацыянальнаму адраджэнню як з'яве шырокай, агульна-дэмакратычнай, якая ўключала ў сябе сацыяльна-палітычны, культурна-асветніцкі, гістарычны, філасофскі, эстэтычны, этычны аспекты і якая ўспрымалася як арганічная састаўная частка нацыянальна-вызваленчага руху ўсіх паняволеных народаў Расійскай імперыі, абуджаных рэвалюцыйным штуршком 1905-1907 гг.

Неацэнным быў уклад «Нашай нівы» ў працэс станаўлення і развіцця новай беларускай літаратуры. Асабліва шчодрымі нумары газеты былі на вершы, друкавалася шмат прозы, публіцыстыкі, з'яўляліся творы драматургіі. «Наша ніва» спрыяла таму, што разрозненыя пісьменніцкія сілы аказаліся аб'яднанымі на старонках газеты, якая, як слушна заўважыў М. Ермаловіч, «у значнай ступені стрымала ўцечку талентаў у іншыя літаратуры, што назіралася ў ранейшыя часы, і з'яўлялася, бадай, ці не самай балючай нашай ранай»[3]. Магчымасць друкавацца на роднай мове была падставай стварэння трывалага, а не эпізадычнага мацерыка беларускай літаратуры, замацавання яе эстэтыкі і традыцый, што і адбылося літаральна за паўтара дзесяцігоддзя. Рэгулярна друкаваў свае вершы ў «Нашай ніве» Янка Купала, які ў 1908-1909 гг. быў супрацоўнікам газеты, а пазней, з 1914 г. да закрыцця, — яе рэдактарам. У 1907 г. у рэдакцыі працаваў Я. Колас, вершы і проза якога з'яўляліся на

---

[1] З архіва «Нашай нівы» // У кн.: Шляхам гадоў. Мн., 1990. Вып. 2. С. 6-53; Александровіч С. Гісторыя і сучаснасць. Мн., 1968. С. 212-255.
[2] З архіва «Нашай нівы» // БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 1, адз. зах. 71, арк. 17; Тое ж у кн.: Александровіч С. Гісторыя і сучаснасць. С. 195-196.
[3] Ермаловіч М. Слова пра «Нашу ніву» // Полымя. 1990. № 2. С. 168.

старонках газеты таксама амаль штонумар. Пастаяннымі аўтарамі «Нашай нівы» і пэўны час яе супрацоўнікамі былі З. Бядуля, Ядвігін Ш., В. Ластоўскі. Асаблівая роля належыць братам І. і А. Луцкевічам, якія стаялі ля вытокаў стварэння газеты, а Антон Луцкевіч быў яе палымяным публіцыстам, захаваўшы па меры магчымасці пазней і архіў газеты. У 1907 г. у «Нашай ніве» адбыліся літаратурныя дэбюты М. Багдановіча і А. Гаруна. Вершы Ц. Гартнага, К. Буйло, Я. Журбы, Г. Леўчыка, М. Арла, А. Гурло, байкі і вершы А. Паўловіча складалі таксама бясцэнны набытак беларускай паэзіі, якая развівалася найбольш інтэнсіўна і плённа. Тым не менш праз «Нашу ніву» адбывалася і жанравае станаўленне беларускай прозы ў творах Ядвігіна Ш., К. Каганца, Я. Коласа, М. Гарэцкага, У. Галубка, П. Простага, Ф. Шантыра і інш. На старонках «Нашай нівы» паўстала і ўзмужнела ў развагах і дыскусіях беларуская крытычная і эстэтычная думка, прадстаўленая яркімі асобамі М. Багдановіча, Я. Купалы, С. Палуяна, А. Бульбы, Л. Гмырака, В. Ластоўскага, У. Самойлы. «Наша ніва» ўзрасціла цэлае суквецце талентаў, за кароткі тэрмін стварыўшых такую літаратуру на занядбанай столькі часу беларускай мове, якая годна ўпісалася ў агульнаеўрапейскі культурны кантэкст. Нашаніўскі перыяд быў у поўным сэнсе класічным (узорным) перыядам беларускай літаратуры, паколькі ўсе сферы народнага жыцця ўпершыню былі адлюстраваны і ўвасоблены ў прафесійнай выяўленчай і рытміка-інтанацыйнай форме з апорай на папярэднюю фальклорную і літаратурную традыцыю, а таксама з увагай да літаратурных набыткаў суседніх і больш далёкіх культур. Вялікая заслуга «Нашай нівы» была і ў тым, што на яе старонках адбываўся працэс далейшага ўнармавання беларускай літаратурнай мовы і правапісу.

Такім чынам, усе намаганні газеты па абуджэнні, асвеце і выхаванні вольнай асобы «беларуса і чалавека» ў дрэмлючых беларускіх народных гушчах, па гуртаванні і актывізацыі літаратурных і ўсіх адраджэнскіх сіл, па стварэнні своеасаблівага духоўнага поля, якое стымулявала нацыянальнае ўваскрасенне, — усе гэтыя тытанічныя намаганні прыводзілі да пацвярджэння жыццёвасці і трываласці беларускай нацыянальнай ідэі, сфармуляванай у канцы XIX ст. К. Каліноўскім і Ф. Багушэвічам і высока ўзнятай на шчыт «Нашай нівай». Гэта тым больш важна падкрэсліць, таму што беларускі рух развіваўся ва ўмовах досыць жорсткага супрацьстаяння і перашкод з боку розных рэакцыйных сіл, якія праз чарнасоценную прэсу (такую, як газеты «Минское слово», «Минская речь», «Северо-западная жизнь»), праз розныя русіфікатарскія таварыствы тыпу «Крестьянина», «Русского окраинного союза», або пурышкевічаўскага «Филаретовского

общества», праз паліцэйскія і цэнзурныя забароны, праз творчасць аўтараў тыпу А. Пшчолкі і іншых імкнуліся дыскрэдытаваць і ганьбіць беларускі рух, кантраляваць і стрымліваць яго развіццё. Па гэтай прычыне «Наша ніва» на сваіх старонках вымушана была палемізаваць са сваімі апанентамі — «ворагамі беларушчыны», з годнасцю даваць адпор усім наскокам на нацыянальнае адраджэнне. Так, у архіве газеты захавалася выразка артыкула «Филаретовское общество» з рускамоўнай газеты. Там з вялікім імпэтам сцвярджалася, што «таварыства» на чале з Пурышкевічам толькі што было створана і што яму наканавана «вялікая будучыня». Статут гэтага «таварыства», зацверджаны 8 лютага 1914 г., у сваім першым параграфе дэклараваў, што «всероссийское Филаретовское общество народного образования имеет своею целью постановку образования во всей России на исконных началах преданности церкви православной, самодержавию царскому и народности русской»[1]. Гэта быў супрацьлеглы справе нацыянальнага адраджэння, якую вяла «Наша ніва», кірунак, проста цынічны здзек з высокіх традыцый айчынных філаматаў і філарэтаў часоў Адама Міцкевіча і Яна Чачота. Таму, бясспрэчна, апраўданым быў палемічны пафас «Нашай нівы», таму мелі канкрэтнага адрасата і не страчвалі сваёй актуальнасці гарачыя публіцыстычныя вершы Я. Купалы «Ворагам беларушчыны» (1907), «Ісцінна чорнае трыо» (1909). Але 1914 год ужо ўзмацніў трагічныя адчуванні ў Купалы. Ён бачыў Беларусь «сярод раз'юшаных сатрапаў» і з адчайнай горыччу, як перад гэтым у вершы «Прарок», сцвярджаў:

На здзек прадажныя пракрокі
I на гніццё ў царстве цьмы
Вядуць аплучаныя тоўпы
Пад стогны вечныя турмы.[2]

Вось куды вялі на самой справе пурышкевічы і іншыя падобныя «дабрадзеі» беларускі народ, адраджэнне якога пярэчыла ўсім іхнім каланізацыйным планам. Але ж былі і іншыя — аднадумцы, паплечнікі.

Справу адраджэння, аднак, у той ці іншай ступені падтрымліваў дэмакратычны рускамоўны друк, моцна пашыраны пасля рэвалюцыі 1905-1907 гг., які паліцыя жорстка ўціскала ў часы рэакцыі. Такім прагрэсіўным кірункам вылучаліся газеты «Голос Белоруссии», «Жизнь Белоруссии», «Северо-западный курьер», выданні якіх імкнуўся наладзіць вядомы ў беларускім адраджэнскім асяродку С. Скандракоў. Як працяг «Северо-западного края» доўга існавала мінская га-

---

[1] БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 1, адз. зах. 97, арк. 83.
[2] Купала Я. Поўны зб. тв. Мн., 1997. Т. 3. С. 208.

зета «Голос провинции», якая шырока асвятляла грамадскае і культурнае жыццё Беларусі, артыкулам Д. Бохана (з 1907 г. ён стаў рэдактарам) вітала выхад «Нашай долі». Актыўна падтрымлівала справу беларускага адраджэння газета «Минский курьер», на старонках якой абмяркоўвалася пытанне пра стварэнне беларускай нацыянальнай школы і высока ўзнімалася значэнне беларускай мовы. Сярод актыўных аўтараў газеты былі У. Самойла, які змясціў там вядомую рэцэнзію «Вялікае свята» на першую кнігу Я. Купалы «Жалейка», а таксама Напалеон Чарноцкі — беларускі перакладчык і публіцыст. «Минский курьер» і «Голос провинции» былі закрыты царскімі ўладамі пры дапамозе згаданых вышэй чарнасоценных выданняў, на старонках якіх з'яўляліся артыкулы-даносы.

Напярэдадні першай сусветнай вайны беларускі перыядычны друк, да гэтага прадстаўлены адной «Нашай нівай», актывізуецца і папаўняецца іншымі выданнямі. У 1912 г. выйшаў адзін нумар беларускага сатырычнага часопіса «Крапіва», які рэдагаваў З. Бядуля. З пачатку 1913 да сярэдзіны 1915 г. досыць рэгулярна выходзіць газета «Беларус» («Biełarus»), выданне якой наладзілі прадстаўнікі беларускага каталіцкага хрысціянска-дэмакратычнага асяроддзя (рэдактары-выдаўцы А. Бычкоўскі, Б. Пачопка). Газета заслугоўвае больш высокай ацэнкі, чым ёсць у сучасным літаратуразнаўстве, бо яна актыўна пашырала ідэю нацыянальнага адраджэння, спалучаную з глыбокімі хрысціянскімі традыцыямі; у ёй друкавалі свае творы Ядвігін Ш., А. Паўловіч, А. Гарун (пад псеўданімам А. Сумны), П. Просты, А. Зязюля; з «Беларуса» пачаўся шлях у літаратуру вядомага пазней у Заходняй Беларусі паэта Казіміра Сваяка (Кастуся Стаповіча), дзе ён дэбютаваў у 1913 г. вершам «Перад Богам». У 1912-1915 гг. было наладжана выданне сельскагаспадарчага месячніка «Саха», а ў 1914 г. — часопіса для моладзі «Лучынка» (ліцэнзію на выданне атрымаў А. Уласаў, але фактычна рэдактарам была Цётка). У Пецярбургу ў 1914 г. быў выпушчаны адзін нумар часопіса «Раніца: Думкі беларускай студэнцкай моладзі».

Першая сусветная вайна спыніла выданні, але не зламала дух беларускіх адраджэнцаў, якія і ў гэты цяжкі час, як пісаў А. Навіна (А. Луцкевіч), «павінны былі рупіцца аб тым, каб перажываць ліхія дні, каб і пасля вайны імя нашае не счэзла, каб у роднай старане быў жывы беларускі народ, каторы раней ці пазней здолее адбудаваць руіны і на іх тварыць новае жыццё»[1]. Ужо праз паўгода пасля закрыцця «Нашай нівы» з лютага 1916 г. у Вільні пачынае выдавацца

[1] Луцкевіч А. Год вайны. Аўтограф // БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 1, адз. зах. 97, арк. 60. Тое ж: Наша ніва. 1915. 17 ліп.

газета «Гоман» (рэдактар В. Ластоўскі), дзе той жа А. Луцкевіч шмат друкуецца як публіцыст. А на працягу лістапада-снежня 1916 г. у Петраградзе наладжваецца выпуск яшчэ дзвюх беларускіх газет (выйшла па сем нумароў) — «Дзянніца», якую рэдагаваў Ц. Гартны, і «Светач» (лацінкай) пад рэдактарствам Э. Будзькі. Такім чынам, беларускі літаратурна-грамадскі рух у галіне перыядычных выданняў не занепадаў у цяжкіх гістарычных абставінах, але набываў новыя формы, выбіраючы шлях сярод гэтых абставін, каб не страціць і яшчэ больш узмацніць ідэю нацыянальнага адраджэння.

Раздзел 6

КУЛЬТУРНА-АСВЕТНЫЯ ГУРТКІ І КЛУБЫ ЯК АСЯРОДКІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АДРАДЖЭННЯ

Апрача выдання газет і кнігадрукавання яскравым сведчаннем нацыянальна-адраджэнскага ўздыму на пачатку XX ст. было ўзнікненне шматлікіх культурна-асветных грамадскіх асяродкаў: гурткоў, таварыстваў, клубаў. Значнай падзеяй было стварэнне нацыянальнага тэатра, якім стала Першая беларуская трупа Ігната Буйніцкага (1907— 1913). Самаадукацыйныя, тэатральныя, музычна-драматычныя гурткі, якія ставілі спектаклі, наладжвалі «беларускія вечарынкі» — імпрэзы са спевамі, дэкламацыямі, чытаннем рэфератаў, — існавалі не толькі ў такіх буйных цэнтрах беларускага руху, як Вільня, Мінск, Пецярбург, але і ў Гродне, Слуцку, Полацку, Радашковічах, у вёсках Дукоры, Пятроўшчына на Міншчыне і многіх іншых гарадах і мястэчках Беларусі.

Шырокую вядомасць набыў «Беларускі навукова-літаратурны гурток студэнтаў С.-Пецярбургскага універсітэта», праект якога ўзнік у 1905-1906 гг., але афіцыйна ён быў зацверджаны толькі ў студзені 1912 г. Стварэнню яго дапамагаў Б. І. Эпімах-Шыпіла, вітала і падтрымлівала беларускую студэнцкую арганізацыю прагрэсіўная універсітэцкая прафесура: Е. Раманаў, А. Пагодзін, А. Шахматаў, Я. Карскі, чые працы па беларусазнаўству спрыялі таксама развіццю нацыянальнага адраджэння.

Захаваўся цікавы дакумент (рукапіс без даты і імён): «Устаў Пецярбургскага таварыства студэнтаў-беларусаў», які, магчыма, адносіцца да ўзгаданага праекта гуртка 1905-1906 гг., а магчыма, мае яшчэ больш ранняе (1902-1903 гг. — часы студэнцтва братоў Івановскіх і Цёткі) паходжанне. Так ці інакш дакумент вельмі цікавы, прынамсі, у сваіх першым і другім параграфах: «§ 1. Мэта таварыства — матэрыяльная помач аддзельным сябрам, найбольш небагатым, апроч гэтага, **ідэёвае злучэнне ўсіх беларусаў вышэйшых школ у Пецярбурзі**» (вылучанае ў дакуменце закрэслена чырвоным алоўкам. — І. Б.). І далей: «§ 2. Дарога да мэты: — Каб дайсці да гэтай мэты, таварыства збірае штомесячныя складкі, ладзіць прадстаўленні, вечары, рэфераты, дыскусійныя сходы, мае бібліятэку»[1]. Як бачым, цэнзурнае вока над студэнцкай дыяспарай пачатку стагоддзя ў Пецярбургу было дужа пільнае, яму не імпанавала «ідэёвае злучэнне

[1] БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 2, адз. зах. 15, арк. 3.

ўсіх беларусаў вышэйшых школ» у паўночнай расійскай сталіцы, студэнтам пакідалі толькі магчымасць агульнай матэрыяльнай дапамогі, але ж менавіта «ідэёваму злучэнню» спрыялі адзначаныя ў § 2 «прадстаўленні, вечары, рэфераты, дыскусійныя сходы» і іншыя прыкметы выяўлення духоўнага нацыянальнага жыцця.

І ўсё ж, нягледзячы на перашкоды і нагляд, студэнты-беларусы ў Пецярбургу здолелі згуртавацца, утварыўшы сваю легальную навукова-асветную арганізацыю, якая называлася «Беларускі навукова-літаратурны гурток студэнтаў С.-Пецярбургскага універсітэта». Былі выдадзены дзве грунтоўныя справаздачы, з якіх можна атрымаць падрабязную інфармацыю аб накірунках дзейнасці гэтага гуртка.

Гурток утварыўся па ініцыятыве студэнта Яўгена Хлябцэвіча, які «марыў аб усебаковым вывучэнні жыцця беларускага народа»[1]. Кіраўніком яго быў выбраны дацэнт А. Разенфельд. Сярод заснавальнікаў-студэнтаў пералічаліся: К. Пушкарэвіч, Я. Хлябцэвіч, Б. Тарашкевіч, Л. Адамовіч, А. Каспяровіч, С. Курылёнак, Сушынскі, Дзядовіч, Т. Лось, К. Душэўскі, Кавалевіч, А. Бычкоўскі, Цыбульскі, Л. Давідовіч, П. Аляксюк і Вярбіцкі. Мэтаю гуртка, як сведчыў статут, з'яўлялася «навуковая азнаямленне з духоўным (мова, літаратура, народная творчасць) і грамадскім (этнаграфія, статыстыка, народная гаспадарка) жыццём беларускага народа»[2]. Сярод водгукаў прафесуры на ўтварэнне гуртка бліскучай палымянай публіцыстычнасцю і грамадзянскай смеласцю вылучаецца прывітальнае слова праф. А. Л. Пагодзіна, названае ім «Беларускай моладзі». Ён, на той час ужо аўтар грунтоўнай двухтомнай працы аб жыцці і творчасці Адама Міцкевіча, бачыў у беларускіх пецярбургскіх студэнтах пераемнікаў справы віленскіх студэнтаў-філаматаў і выказваў асуджэнне дзяржавы, якая ўзводзіць гвалт і насілле ў ранг палітыкі: «Ці дажывеце вы да таго часу, калі гвалт над саслоўем, полам, нацыянальнасцю, рэлігіяй не будзе лічыцца нейкім дзяржаўным подзвігам, а будзе тым, чым яно ёсць у сапраўднасці — гнуснасцю і злачынствам... Таму вашы намаганні ўзняць нацыянальную свядомасць беларускага народа выклікаюць ува мне найжывейшую сімпатыю, незалежна ад таго..., якія канчатковыя вынікі гэта будзе мець для дзяржавы... Для народа няма культурнага развіцця па-за яго ўсведамленнем сваёй нацыянальнай самабытнасці»[3].

У гэтай справаздачы гуртка быў змешчаны даклад Я. Хлябцэвіча «Нарыс беларускай народнай думкі», дзе ёсць досыць цікавыя развагі і

---

[1] Белорусский научно-литературный кружок студентов С.-Петербургского университета. СПб., 1913. С. 5.
[2] Там жа. С. 16.
[3] Белорусский научно-литературный кружок студентов... С. 11-12.

назіранні. Беларусь дакладчык лічыў цэнтрам славянства, важным для аб'яднання славян па прынцыпах свабоды і культуры. Тлумачыў ён гэта «сінтэзам тут дзвюх культур: польскай і рускай, што значыць сінтэз «усходу» і «захаду»[1]. Далей аўтар назваў найбольш характэрным напрамкам новай беларускай літаратуры «гістарычны рамантызм», у якім злучаюцца пылкая рамантыка і вера ў адраджэнне прыгнечанага чалавека.

Вітаў утварэнне гуртка, апрача іншых, і В. Іваноўскі, якога прадставілі як «вядомага беларускага дзеяча, рэдактара выдавецтва «Загляне сонца і ў наша аконца». Ён назваў студэнцкую моладзь «маладой Беларуссю», так шмат укладваючы ў гэта сімвалічнага адраджэнскага сэнсу, што апошні, відавочна, адбіўся і ў назве літаратурнага альманаха «Маладая Беларусь». Як быццам збылося прадбачанне Я. Купалы ў аднайменным вершы, напісаным яшчэ ў 1909 г., у якім паэт, чаруючы, заклінаючы, выклікаў з летаргічнага нябыту Беларусь адноўленую, маладую для далейшага паўнавартаснага жыцця. І яна адгукалася паэту на яго магічнае трызненне яе адраджэннем сцвярджальным зарокам: «Я ўзышла, расцвіла непагаслай зарой». «Маладая Беларусь» Купалы спачатку паўстае як нейкая адухоўленая субстанцыя, краіна-прывід, абуджаная марай паэта. Яна прамаўляе прарочыя словы аб сваёй будучыні:

Гартавана слязьмі і крывёю народа.
Разаб'юцца цяпер аба мне ўсе нягоды,
І дзе ўпадак быў мой, стане думка, сын мой,
Повен волі і славы нязломнай ступой.

Я святла іскры ў думках бяздольных засею.
Аднаўлю сэрцы іхнія гартам, надзеяй,
Пакажу ім жыцця іх праўдзіву зару,
Па развалінах нову ўсябытнасць ствару.[2]

Хацеў падкрэсліць, відаць, В. Іваноўскі, што ўжо з'явіліся яны, «думныя сыны» Беларусі, сэрцы якіх аднавіліся «гартам, надзеяй» і напоўніліся зарою «новай усябытнасці», калі назваў пецярбургскіх студэнтаў-гурткоўцаў «маладой Беларуссю». Сам жа Я. Купала, вітаючы гурток, даслаў свой новы тады верш «Прарок», як бы ізноў прадбачачы ўсё наперад: і свядомую ахвярнасць, і непаразуменні з тым жа народам, якому ішлі служыць новыя маладыя адраджэнцы, цяжкія выпрабаванні, якія сустрэнуць іх на гэтым пакутна-слаўным шляху.

---

[1] Там жа. С. 16.
[2] Купала Я. Поўны зб. тв. Мн., 1996. Т. 2. С. 47-48.

У справаздачы гуртка за наступны год адзначалася, што дзейнасць яго ажывілася, што старшынёю абраны студэнт гісторыка-філалагічнага факультэта Браніслаў Тарашкевіч. З асаблівай цеплынёй гаварылася пра В. Іваноўскага і яго ролю ў аб'яднанні студэнтаў-беларусаў не толькі любасцю да роднага краю, але і «сардэчным клопатам аб іх матэрыяльных патрэбах, арганізацыяй заўсёды для студэнтаў дабрачынных вечарын»[1]. Дадаткам да справаздачы быў ізноў даклад Я. Хлябцэвіча «Адраджэнне беларускай народніцкай літаратуры», дзе ён адзначаў як асаблівае дасягненне нацыянальна-культурнага руху тое, што апошні выйшаў з ціску нелегальнага існавання на шырокі прасцяг дзейнасці ў легальных формах, а гэта адразу выклікала і ўздым літаратуры: толькі на старонках «Нашай нівы», па падліках Я. Хлябцэвіча, ужо надрукаваўся шэсцьдзесят адзін вершапісец.

Такім чынам, беларуская культурна-грамадская справа ў Пецярбургу пашыралася ўпэўнена і моцна, яна ахоплівала сабою кнігавыдавецкую дзейнасць і студэнцкі рух, распаўсюджваючы свой дабратворны ўплыў на іншыя мясціны ў самой Беларусі.

Сярод перыферыйных гурткоў на Беларусі памятны след пакінуў Капыльскі асветны гурток «Самаразвіццё і самаадукацыя», душой якога быў Цішка Гартны (З. Жылуновіч) і які ў 1910-1911 гг. наладзіў выпуск рукапісных рускамоўных часопісаў «Заря» і «Голос низа», апошні — з беларускім літаратурным дадаткам «Вольная думка». Актывістамі гуртка былі таксама А. Гурло і Хв. Чарнышэвіч.

З 1909 па 1913 г. плённа працаваў Гродзенскі гурток беларускай моладзі, сярод актыўных удзельнікаў якога была Людвіка Сівіцкая (Зоська Верас). Паводле яе ўспамінаў, складаўся Гродзенскі гурток у асноўным з гімназістаў апошніх класаў. Старшынём гуртка быў Адам Бычкоўскі — «першастрыечны» брат рэдактара каталіцкай газеты «Беларус» Антона Бычкоўскага, віцэ-старшынёй быў П. Аляксюк, відны ў далейшым грамадскі дзеяч. Сама Людвіка Сівіцкая мела пасаду бібліятэкара. Кіраўніком гуртка лічыўся ксёндз Францішак Грынкевіч, за плячыма якога была ўжо Віленская духоўная семінарыя і Пецярбургская духоўная акадэмія. Гурток працаваў нелегальна і мог бяспечна збірацца ў кіраўніка, які быў школьным капэлянам. Дзейнасць гуртка праходзіла ў збіранні кніг для бібліятэкі (збіраліся паэтычныя зборнікі Ф. Багушэвіча «Дудка беларуская» і «Смык беларускі», кнігі выдавецтва «Загляне сонца і ў наша аконца», гадавікі «Нашай нівы», іншыя выданні), распаўсюджванні беларускай літаратуры па

[1] Белорусский научно-литературный кружок студентов... С. 9-10.

вёсках у час канікул і святаў. Ладзілі вечарыны, спектаклі. Падрабязна Зоська Верас апісвае першую вечарыну, наладжаную 19 лютага 1910 г. на кватэры сёстраў А. і М. Салянкаў: ставілі «Па рэвізіі» Крапіўніцкага, А. Бычкоўскі выступіў з прамовай, П. Аляксюк прачытаў рэферат «Беларусы і іх нацыянальнае адраджэнне», гучалі вершы Я. Купалы «А хто там ідзе» на музыку Л. Рагоўскага і «Пажалей мужыка», выступаў струнны аркестр[1]. Гурткоўцы ладзілі выязднbacktrackныя спектаклі па вёсках, слухалі і рыхтавалі лекцыі па гісторыі і культуры Беларусі, чыталі мастацкія творы, праводзілі рэпетыцыі хору і аркестру. У 1912 г. ставілі «Моднага шляхцюка» К. Каганца, тады ж наладзілі калядную елку з падарункамі дзецям у адной з вёсак Сакольскага павета, раздавалі там беларускія газеты і кніжкі. Гэта выклікала канфлікт з касцельнымі ўладамі, і ксёндз Ф. Грынкевіч вымушаны быў пакінуць кіраўніцтва гуртком. Кіраўніком тады стаў актыўны ўдзельнік гуртка Адольф Зянюк, які, як піша Зоська Верас, «нацыянальную свядомасць вынес з хаты».

Падзеяй для гуртка быў выпуск аднаднёўкі «Колас беларускай нівы», выдадзенай на шапірографе ў колькасці пяцідзесяці асобнікаў. Для яе Л. Сівіцкая (Зоська Верас) напісала перадавіцу, малады паэт-гуртковец Язэп Лявіцкі, які ўзяў сабе псеўданім Юрка Снапко, даў свае вершы, былі там і творы прозы (А. Зенюка і інш.). Пасля 1913 г. дзейнасць гуртка перапыняецца, многія актывісты, скончыўшы гімназію, едуць у Пецярбург на далейшую вучобу (А. Бычкоўскі, А. Зянюк — на юрыдычны факультэт, Я. Лявіцкі — у Вайсковую медычную акадэмію), сама Людвіка Сівіцкая ад'язджае на курсы ў Варшаву[2]. Пішучы пра гурткоўскага паэта Язэпа Лявіцкага, аўтарка ўспамінае, што перад адпраўкай навучэнцаў медычнай акадэміі на фронт у 1916 г. ён прыслаў ёй ліст і свой верш «Барацьба», які стаў апошнім яго вершам, бо неўзабаве паэт загінуў. Верш прасякнуты пафасам змагання з «доляй», якая не адпавядае высокім уяўленням лірычнага героя і якую трэба здабыць у барацьбе. Нягледзячы на рысы вучнёўства, гэты верш выдае ў аўтары чалавека актыўнай жыццёвай пазіцыі, гатовага прыняць выклік стыхій зла, якіх было занадта шмат абуджана напярэдадні першай сусветнай вайны і падчас яе. Гатоўнасць да змагання за лепшую долю ўспрымаецца і як змаганне за шчаслівую долю Беларусі, бо аўтар не мог не адчуваць сябе далучаным да рэчышча нацыянальна-вызваленчага руху. Можа быць, змагарнае пачуццё было выказана няўмела, што праявілася ў

---

[1] Верас З. Гарадзенскі гурток беларускай моладзі // БДАМЛіМ, ф. 318, воп. 1, адз. зах. 3, арк. 3.
[2] Там жа, арк. 1-20.

перабольшанай катэгарычнасці, але яно было выказана па-максімалісцку шчыра:

Як пачаў толькі жыць, я ўжо долю сваю
Зненавідзеў, абрыдзеў яе.
Чуў я ворага ў ёй, знаў, што толькі ў баю
Зваяваць магу шчасце сабе...

Хоць і я не ўцяку перад ёй, дый яна
Мне не вырвецца з рук у барацьбе.
Я прайду цэлы свет, збуру мора да дна,
Адшукаю яе у зямлі...

Ці жыццём прыплачу і ў магілу сыйду
За свой смелы шалёны пагляд, —
Ці яе пагублю, лепшу долю знайду.
Ці прароблю яе на свой лад![1]

Дзейнасць беларускіх культурна-асветных гурткоў накшталт Гродзенскага актывізавала рост нацыянальнай самасвядомасці сярод шырокіх гушчаў народа Беларусі, стварала мэтанакіраваны рух працэсу адраджэння, калі нацыя ад «тутэйшасці» ішла да Беларусі.

Інтэнсіўным культурна-грамадскім жыццём вылучалася Вільня. З набліжэннем фронту, закрыццём «Нашай нівы» і ўсіх выдавецтваў гэтае жыццё прыціхла, але не спынілася. Тут у 1916 г. утвараецца беларускі клуб (старшыня І. Луцкевіч, сакратар В. Ластоўскі) з музычнай, тэатральнай і вакальнай секцыямі. Пры ім арганізоўваліся літаратурныя, музычныя вечары, ставіліся спектаклі, клуб меў бібліятэку, чытальню.

У статуце адзначалася, што клуб адкрывае школы і ўтрымлівае іх, што пры ім ёсць «ігры», працуе буфет. Мэтаю клуба была ізноў жа кансалідацыя беларусаў у складаны гістарычны час, абуджэнне ў іх пачуцця нацыянальнай еднасці праз уздзеянне на ўсе сферы чалавечых інтарэсаў і патрэб: «Клуб мае на цэлю даванне членам сваім можнасці разумнага адпачынку, наогул правядзення з карысцяй часу вольнага і спрыяць будзе да культуральна-народнага з'адзіночання беларусінаў без розніцы народнасці»[2]. Аб практычнай дзейнасці Беларускага музычна-драматычнага гуртка сведчыла праграма вечарыны, якая адбылася 10 снежня 1916 г., «на карысць беларускіх школ у Вільні». На бланку праграмы была адбіта выява гербу Пагоня. Першае аддзяленне вечарыны адкрываў дзіцячы хор пад кіраўніцтвам п. Дунаева, некалькі сольных рамансаў Глінкі і Даргамыжскага гучалі ў

---

[1] Верас З. Горадзенскі гурток беларускай моладзі // БДАМЛіМ, ф. 318, воп. 1, адз. зах. 3, арк. 18.
[2] БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 1, адз. зах. 135, арк. 4-5.

выкананні п. Менке, затым ішла дэкламацыя Ф. Аляхновіча «Дзе чорт не можа, там бабу пашле», і заключаў аддзяленне «мяшаны» хор, які выканаў «А хто там ідзе» Я. Купалы (на музыку Л. Рагоўскага), а таксама народныя песні «Ой, пайду я лугам» і «Дый куды ж ты, дуб зялёны».

У перапынку разыгрывалася латарэя і іграў струнны квартэт. Далей, у 2-м аддзяленні, была паказана камедыя ў адным акце «Як яны жаніліся» Валодзьскага, рэжысёр — Ф. Аляхновіч[1].

У дакументах Беларускага музычна-драматычнага гуртка захаваўся ліст С. К. Жывапісцава, ветэрынара з г. Арла, вядомага сваім зацікаўленнем справамі беларускага адраджэння і тым, што ў яго ў 1916 г. спыняўся Янка Купала. У гэтым лісце (дакумент, на жаль, без даты) аўтар згадвае, што ў нумары 50 «Нашай нівы» ён прачытаў аб вечарыне, якую ладзіў гурток, і вельмі шкадуе, што не ведаў аб тым раней, бо, жадаючы пабыць сярод землякоў, мог бы прыехаць. Ён таксама прасіў паведаміць яму адрас «солидного книжного магазина», каб заказваць беларускія кнігі, паколькі пецярбургская суполка «Загляне сонца...» кніг яму не прыслала, вярнула грошы, паведаміўшы аб сваім закрыцці. Як самавіты гаспадар сваёй справы С. К. Жывапісцаў дадаваў да ліста рэкламную выразку з газеты «Оспенный телятник Живописцева в г. Орле» з пазначэннем оптавых і розничных коштаў вакцыны[2]. Красамоўны гэты ліст сведчыў аб розгаласе беларускага адраджэння, хвалі якога выходзілі далёка за межы Беларусі, аб'ядноўвалі людзей самых розных накірункаў дзейнасці, абуджалі ў іх пачуццё радзімы, ствараючы свядомыя нацыянальныя асяродкі, дыяспару, наяўнасць якой, бясспрэчна, сведчыла аб афармленні ўсіх асноўных рыс беларусаў як нацыі, дзяржаўнае вызначэнне якой заставалася толькі справаю часу. У гэтым кантэксце нават рэкламная выразка з газеты мела сваё значэнне: яна сведчыла аб наяўнасці паміж прадстаўнікамі дадзенага народа адносін не толькі ў культурнай сферы, але і ў эканамічна-камерцыйнай, што было яшчэ адной натуральнай падставай для канчатковага афармлення гэтага народа ў дзяржаўны арганізм, дзе могуць быць наладжаны ўсе сферы яго існавання.

У гэты ж час, як было ўжо сказана, у Вільні вялася вялікая праца па адкрыцці беларускіх пачатковых школ і настаўніцкіх курсаў, да чаго шмат намаганняў прыклалі сябры клуба А. Луцкевіч і Цётка. У 1915 г. у Вільні было створана Беларускае таварыства па аказанню

[1] Там жа, адз. зах. 15, арк. 1.
[2] БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 1, адз. зах. 15, арк. 2-3.

помачы пацярпеўшым ад вайны. Дзейнасць гэтай арганізацыі, існаванне якой працягвалася і ў 20-я гады, была агаворана статутам, выдадзеным у Вільні вядомай друкарняй М. Кухты ў 1915 г.; новая рэдакцыя яго была перавыдадзена ў Вільні ў 1921 г., калі значная частка Беларусі разам з Вільняй апынулася ў складзе Польшчы. Накірунак працы таварыства ў асноўным быў адзін — аказанне гуманітарнай дапамогі змучаным вайной суайчыннікам, найперш бежанцам («уцекачам»). Канкрэтна дапамога выражалася ў такіх формах, як «устраіванне харчовых пунктаў, гуртапаселішч і стравень уцекачам і дастарчэння Цёплай адзежы; апалу; арганізаванне лекарскай помачы хворым і раненым; выдаванне аднаразовых падмог...» і інш.[1] Шырокаю мелася быць акруга працы таварыства, якая практычна ахоплівала амаль усю Беларусь: Віленская, Гродзенская, Віцебская, Мінская і Магілёўская губерні. У статуце 1921 г. адбілася змена назвы таварыства, якое стала называцца «Беларускае таварыства дапамогі ахвярам вайны». Накірунак і прынцып дзейнасці ў асноўным захаваўся той самы: «Матэрыяльная і ўсякая дапамога: а) уцекачам, каторыя з прычыны вайны прымушаны былі пакінуць свае родныя мейсцы; б) уцекачам, каторыя ўжо вярнуліся дадому, але з прычыны недахвату грошай не могуць адбудаваць свае гаспадаркі і распачаць працы; в) наогул жыхарам, а ў першы чарод — сялянам, каторых гаспадаркі саўсім або ў частцы знішчаны вайной і ў час апошняга бальшавіцкага наезду»[2]. Як бачна, былі ўдакладнены катэгорыі людзей, на якіх распаўсюджвалася дапамога таварыства, падыход арганізатараў вылучаўся клопатам аб фізічным і сацыяльна-эканамічным выратаванні беларускай нацыі, што на той час усведамлялася як першачарговая задача. У спісе арганізатараў таварыства мы ўбачым многіх знаёмых нам асоб: актывістаў грамадскай і літаратурнай справы, аграномаў, інжынераў, прафесараў, адвакатаў, вайскоўцаў, землеўласнікаў, людзей іншых заняткаў, аб'яднаных у галоўным — усё гэта былі нацыянальна свядомыя, адданыя справе адраджэння людзі, якія, кожны ў меру сваіх сіл, служылі Бацькаўшчыне, замацоўваючы нацыянальную ідэю ў рэчаіснасці.

Лічым патрэбным прывесці поўны спіс арганізатараў Беларускага таварыства дапамогі ахвярам вайны: «1) старшыня Лявон Дубейкаўскі, архітэктар; 2) Браніслаў князь Друцкі-Падбярэзкі, адвакат; 3) Павал Жаўрыд, землеўласнік; 4) Аркадзь Смоліч, аграном; 5) Францішак Кушаль, капітан; 6) Эдмунд Якабіні, вайсковы ўраднік; 7) Аляк-

[1] Там жа, адз. зах. 125, арк. 6.
[2] БДАМЛІМ, ф. 3, воп. 1, адз. зах. 15, арк. 15.

сандр Аўласаў, землеўласнік; 8) Адам Більдзюкевіч, паручнік; 9) Сяргей Баран, кааператар; 10) Лукаш Дзекуць-Малей, пастар эвангеліцкі; 11) Віктар Галаўня, камунальны ўраднік; 12) Эвеліна Ястжэмбская, бюралістка; 13) Буйла Станіслава, вучыцелька; 14) Гальяш Леўковіч, літэрат; 15) Міхал Федароўскі, прафесар; 16) Антон Люцыян Неканда-Трэпка, інжынер-тэхнолаг; 17) Уладыслаў Сталыгва, землеўласнік; 18) Браніслаў Тарашкевіч, прафесар; 19) Вацлаў Іваноўскі, інжынер-тэхнолаг; 20) Рамуальд Зямкевіч, інжынер; 21) Станіслаў Казуро, прафесар»[1]. Варта было назваць імёны гэтых людзей — арганізатараў толькі адной канкрэтнай беларускай справы, — каб адчуць, што беларускае нацыянальнае адраджэнне пачатку XX ст. было не чымсьці міфічным, абмежаваным вузкім колам некалькіх літаратараў, якія «прыснілі» ці «прыдумалі» адраджэнне. Размах і фундаментальнасць беларускага адраджэння як гістарычна саспелай з'явы падкрэсліваюцца менавіта ўдзелам у ім вялікай колькасці самых розных асоб, пераважна выхадцаў са шляхецка-дваранскага і разначыннага асяроддзя. Гэта яшчэ раз нам удакладняе праўду аб беларускім народзе, які не быў адно толькі сялянскім, «мужыцкім», народам, а ўяўляў сабой натуральную саслоўна-класавую размаітасць. Беларускі народ са старадаўніх часоў быў у першую чаргу шляхецка-рыцарскім народам, бо менавіта шляхта (а не сяляне) несла адказнасць за лёс сваёй дзяржавы ў палітычных і вайсковых справах. Менавіта тып годнага і мужнага рыцара-шляхціца, абаронцы айчыны, быў ідэалам у мастацкіх і літаратурных творах айчыннай «сарматцкай» культуры — рыцарскай культуры XVI-XVIII стст. на Беларусі і ў Польшчы. Такі тып героя быў выдатна ўвасоблены ў беларускай літаратуры XIX ст. у такіх яе польскамоўных творах, як «Пан Тадэвуш» А. Міцкевіча, «Люцынка, альбо Шведы на Літве», «Блаславёная сям'я», «З-над Іслачы, альбо Лекі на сон» В. Дуніна-Марцінкевіча. А ў сучаснай беларускай літаратуры менавіта гэты тып героя-беларуса, высакароднага князя-патрыёта і змагара, увасобіў у вобразе Алеся Загорскага У. Караткевіч у рамане «Каласы пад сярпом тваім» і ў аповесці «Зброя». Нашчадкамі «сарматцкіх» беларускіх традыцый, выхадцамі са старашляхецкіх беларускіх дамоў — з тых дабітых царызмам фальваркаў, дзе праз усё XIX стагоддзе жыў і вырываўся часам на волю змагарны дух патрыётаў, — былі бадай усе пералічаныя ў спісе таварыства асобы, а таксама шматлікія іншыя, вядомыя нам нацыянальныя дзеячы (Цётка і К. Каганец, браты

[1] БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 1, адз. зах. 125, арк. 20.

Луцкевічы і Я. Купала, Б. Эпімах-Шыпіла і Ядвігін Ш., пералік можна было б працягваць).

Беларускае адраджэнне пачатку XX ст. знайшло сваё канкрэтнае ўвасабленне ў апантанай дзейнасці, энергіі гэтых людзей, якая была ўзгадавана менавіта духам і ладам жыцця буйной і засцянковай беларускай шляхты XIX ст. — у крыві і генах яе пульсавала годнасць і прага волі. Царызм сто год мэтанакіравана змагаўся з гэтым: ён знішчаў не сялян, ён знішчаў фізічна непакорную шляхту, якая штораз паднімала паўстанні і арганізоўвала тайныя таварыствы; ён знішчаў шляхту адміністрацыйна, не зацвярджаючы ў сенаце шматлікія радаводныя справы, зацверджаныя перад гэтым губернскімі дваранскімі дэпутацкімі сходамі, і такім чынам разбураў шляхецка-рыцарскае саслоўе-апору варожай яму і паняволенай ім дзяржавы; ён паглыбляў сацыяльны канфлікт на Беларусі, даводзячы сялянам (выкарыстоўваючы для гэтага і ананімныя вершаваныя творы), што віноўнікі іх нядолі «паны». Царызм свядома такім шляхам падзяляў беларускае грамадства, адводзячы яго ад той мадэлі сацыяльнай згоды, якую ідэалізаваў паказваў у сваіх творах мудры Навум Прыгаворка — літаратурны двайнік В. І. Дуніна-Марцінкевіча. А між тым гэта ж тыя «паны» былі фінансавай апорай і матэрыяльным грунтам адраджэння, шукаючы сродкі на шматлікія выданні, уносячы свае грашовыя «паі» пры ўтварэнні ўсіх таварыстваў і суполак, што афармляліся афіцыйна і вялі камерцыйную гаспадарчую дзейнасць, якою была, прынамсі, кнігавыдавецкая і газетная справа. Яны ж рэальна забяспечвалі і тую гуманітарную дапамогу, якую аказвала памянёнае тут Беларускае таварыства дапамогі ахвярам вайны, хаця апошняе атрымоўвала і дзяржаўныя сродкі.

Гэта былі тыя маральна здаровыя і свядомыя сілы нацыянальнага адраджэння, якія рэальна гарантавалі яго поспех на шляху будучай дзяржаўнасці Беларусі. Менавіта нашчадкі былой шляхты на Беларусі аказаліся натуральнымі рухавікамі і ініцыятарамі адраджэнскага працэсу пачатку XX ст., тады як сяляне былі такім жа натуральным (як і ў часы паўстанняў Т. Касцюшкі і К. Каліноўскага) яго тормазам, бо не з'ўляліся носьбітамі нацыянальнай свядомасці і аддавалі перавагу сацыяльнаму змаганню «за долю», а не нацыянальнаму змаганню «за волю», не звязваючы перспектывы першага з поспехам апошняга. Нягледзячы на тое што сяляне былі творцамі цудаў беларускага фальклору, у якім выдатна адбіліся каштоўнасці і традыцыі народнага жыцця і архетып народнага светаўспрыняцця, гэта не гарантавала наяўнасці ў сялян пачуцця нацыянальнай самасвядомасці — галоўнага чынніка пры фарміраванні асноў

будучай дзяржавы. Асвета сялян праз «Нашу ніву» якраз мела на мэце ўзгадаванне найперш сялянскай часткі народа Беларусі ў духу нацыянальнай свядомасці і сумяшчэння ідэалаў змагання за долю і волю, калі адно немагчыма без другога. На гэта накіраваны быў і пафас многіх вершаў беларускіх паэтаў, найперш Я. Купалы. І гэта яшчэ тым больш было важна, што сапраўды яднала нацыю ў адзіны арганізм, калі самы занядбаны і пакрыўджаны ў нацыі — беларускі селянін, «мужык» — «ушляхетніваўся», набываў годнасць і статут асобы — гэта значыць адчуваў сябе «беларусам і чалавекам». Годнасць і воля былі высокай прэрагатываю шляхты як значнай часткі беларускага народа, тою прэрагатываю, якая непасрэдна пракладвала шлях да сфарміравання пачуцця нацыянальнай самасвядомасці. Такім чынам, сяляне былі ў пэўным сэнсе аб'ектам, а не суб'ектам нацыянальна-адраджэнскай дзейнасці, і абуджэнне гэтай велізарнай дрэмлючай сацыяльнай сілы да свядомага ўдзелу ў нацыянальным жыцці было важнай першачарговай справай, ад якой таксама залежаў агульны вынік тытанічных намаганняў актывістаў адраджэння. Шляхецкія ідэалы годнасці і свабоды, такім чынам, павінны былі стаць здабыткам усёй беларускай нацыі. Шляхецкі патрыятызм, які развіваўся ў XIX ст. у межах польскасці, на пачатку XX ст. ужо трывала перайшоў на пазіцыі беларускасці. Беларуская нацыянальная ідэя мела шматлікіх пасіянарных носьбітаў і сцвярджала сябе ў шэрагу гістарычных, палітычных і сацыяльна-культурных акцый, якія падкрэслівалі яе жыватворчую сутнасць і былі гарантамі яе канчатковага ўвасаблення ў практыцы нацыянальнага жыцця. Але гэта ўрэшце рэшт аказалася досыць праблематычным у рэчаіснасці.

Каб завяршыць апісанне дзейнасці і ролі гурткоў і таварыстваў на Беларусі, трэба згадаць, што ў Мінску таксама з 1915 г. інтэнсіўна працаваў Камітэт помачы ахвярам вайны, у які ўваходзілі А. Уласаў, Ядвігін Ш., М. Фальскі, З. Бядуля, З. Верас, У. Галубок, А. Паўловіч, А. Смоліч, Ф. Шантыр, кс. А. Астрамовіч (Андрэй Зязюля) і інш. Апрача рэальнай падтрымкі бежанцаў (арганізацыя сталовак, дзіцячых прытулкаў, інтэрнатаў, пасільнай працы, лекарскай і грашовай дапамогі), камітэт наладжваў культурна-асветныя мерапрыемствы: беларускія імпрэзы, спектаклі, дэкламацыі, вядомыя як суботнікі ў «Беларускай хатцы». З канца 1916 г. пяць незабыўных месяцаў у Мінску сярод сяброў камітэта правёў М. Багдановіч, напісаўшы тут свой славуты верш «Пагоня». Аб гэтым і іншым захаваліся «Успаміны пра жыццё 1909-1927 гг.» актыўнай удзельніцы ўсіх падзей Зоські

Верас[1]. Мемуарыстка згадвае многіх асоб, дае ім назіральныя характарыстыкі (З. Бядулю, Ф. Шантыру, М. Багдановічу, Р. Зямкевічу, У. Галубку і інш.), акрэслівае ролю кожнага ў беларускай адраджэнскай справе.

Так, Ф. Шантыра, свайго мужа, яна называе «чалавекам з душою паэта і адначасна барацьбіта», прыводзіць характэрныя цытаты з яго лістоў, якія добра перадаюць стан духу чалавека, стаўшага разам з іншымі на шлях нацыянальна-вызваленчага змагання: «Не знае душа мая пакорнасці, пануе ў ёй бунт», «Барацьба — гэта векавы пасувач росту чалавечага духу»[2]. Як гэта адпавядала духу барацьбы, выказанаму ў вершы гродзенскага гурткоўца Юркі Снапко (Я. Лявіцкага)! Паспеўшы сцвердзіцца як актыўны грамадска-палітычны дзеяч у розных беларускіх арганізацыях, Ф. Шантыр стаў адной з першых ахвяр бальшавіцкага змагання з нацыянал-дэмакратамі на Беларусі, быў расстраляны ў красавіку 1920 г.

Асобную старонку мемуараў Зоські Верас складае апісанне сяброўскіх вечарын («суботнікаў») у «Беларускай хатцы», як любоўна ахрысцілі беларусы-мінчукі імпрэзы ў доме № 18 на былой Захар'еўскай вуліцы.

«Беларуская хатка» аб'ядноўвала, кансалідавала дух адраджэнцаў, стварала адчуванне цеплыні «сямейнага кола», крэўнай еднасці ўсіх адданых нацыянальнай справе беларусаў. Там праводзіў рэпетыцыі хору М. Фальскі, заснаваў сваю тэатральную трупу Ф. Ждановіч, паставіўшы ў хуткім часе спектакль па апавяданні «У зімовы вечар» Э. Ажэшкі. Аднойчы, як згадвае Зоська Верас, А. Смоліч прыйшоў у «Беларускую хатку», дзе на той час кватаравала сама Людвіка са сваёй маці, загадчыцай сталоўкі, і паведаміў навіну аб хуткім прыездзе Максіма Багдановіча, які пісаў, што хацеў бы «пажыць у Менску, сваім родным горадзе, дыхнуць паветрам Бацькаўшчыны, пачуць жывую беларускую мову»[3]. Гэтая частка ўспамінаў Зоські Верас «Пяць месяцаў у Менску: З жыцця Максіма Багдановіча» досыць поўна была скарыстана ў «Летапісе жыцця і творчасці М. Багдановіча». Аднак у рэчышчы адраджэнскай тэмы заслугоўвае, на нашу думку, упамінання наступны факт: у лістападзе 1916 г. у канцылярыю мінскага губернатара сябрамі камітэта было пададзена прашэнне аб дазволе 4 снежня наладзіць публічную лекцыю «Беларускае адраджэнне», якую меўся прачытаць М. Багдановіч, аднак лекцыя

---

[1] БДАМЛІМ. ф. 318, воп. 1, адз. зах. 3а, арк. 1-98.
[2] Там жа, арк. 53.
[3] БДАМЛіМ, ф. 318, воп. 1, адз. зах. 3а, арк. 70.

была забаронена[1]. Энтузіязм адраджэнскай працы, за якую горача браліся сябры камітэта, часам змяняўся роспачным настроем. Зоська Верас цытуе ліст Ф. Шантыра, які перадае гэты настрой: «Здаецца, у паветры ўжо носіцца пачатак канца вайны. Усе народы з вялікай гарачнасцю прыгатаўляюцца да ўсясветнага суду чалавецтва, да перагляду ўсіх вартасцяў. Усе самыя маленькія нацыі маюць пратэставаць перад светам і патрабаваць платы за зробленыя крыўды. На вялікім судзе народаў усе нацыі будуць раўнапраўнымі ў сваім вялікім пратэсце за ганьбу культуры і правоў чалавека; усе голасна будуць гаманіць за сябе, апрача нас — беларусаў. І адна толькі нашая Бацькаўшчына ляжыць мёртвым пластом могілак паміж жывымі народамі. Яна адна толькі не збіраецца высказаць, якія цяжкія, крывавыя раны праз доўгія гады ёй прычынілі другія; чужыя нам народы будуць судзіць душу Беларусі і дзяліць паміж сабой яе вопратку...»[2] Так у 1914 г. прароча бачыў Беларусь «сярод раз'юшаных сатрапаў» і Янка Купала:

Сярод раз'юшаных сатрапаў,
Паганы зладзіўшы хаўрус.
Свае таргуюць і чужыя
Табой, няшчасны беларус.[3]

Але беларусы ўсё ж выходзілі і на палітычную арэну змагання ў той гістарычны час. Таварыства дапамогі ахвярам вайны не мела магчымасцей для шырокай палітычнай дзейнасці. Яго сябры і шэраг новых дзеячаў, што прыехалі ў Мінск (Л. Заяц-Зайцаў, П. Аляксюк, Я. Варонка і інш.) ствараюць Часовы Беларускі Нацыянальны Камітэт, які спрычыніўся да склікання 25 сакавіка 1917 г. у Мінску з'езда прадстаўнікоў беларускіх нацыянальных арганізацый. Сярод дэлегатаў былі Казімір Кастравіцкі (Карусь Каганец), які быў абраны старшынёй з'езда, А. Цвікевіч, А. Смоліч, Ф. Шантыр, Б. Тарашкевіч, Т. Грыб, С. Рак-Міхайлоўскі, Ц. Гартны, шмат іншых вядомых асоб. М. Гарэцкі, які, як згадвае Зоська Верас, стаяў каля яе «ў лёжы», сказаў усхвалявана: «Бачыце, наша вёска, наш народ тут... Яны падаюць голас, прачнуліся...»[4] Гэта была сакраментальная гістарычная фраза, якая пацвярджала рэальнасць і выніковасць таго, на што былі накіраваны высілкі беларускіх адраджэнцаў, якія намагаліся абудзіць увесь беларускі народ да свядомага, практычнага ўвасаблення беларускай нацыянальнай ідэі. Красамоўным быў і аднадушны пратэст,

---

[1] Багдановіч М. Зб. тв.: У 3 Т. Мн., 1995. Т. 3. С. 387.
[2] БДАМЛіМ, ф. 318, воп. 1, адз. зах. 3а, арк. 94-95.
[3] Купала Я. Поўны зб. тв. Т. 3. С. 208.
[4] БДАМЛіМ, ф. 318, воп. 1, адз. зах. 3а, арк. 98.

выказаны ўдзельнікамі з'езда памочніку губернскага камісара эсэру І. Метліну, які заклікаў у сваёй прамове да «захавання адзінай і недзялімай Расіі» і прызнаваў несвоечасовай і надуманай «пастаноўку беларускага нацыянальнага пытання», а сам з'езд і ў цэлым беларускі нацыянальны рух лічыў «з'явай штучнай, пазбаўленай цвёрдага фундаменту ў народных нізах»[1]. Сапраўды, вось ужо дзесяць год, як не спалася «ворагам беларушчыны»: іх раздражняла і непакоіла шырока разгорнутая нацыянальная справа. Ізноў актуальнымі рабіліся палемічныя словы Я. Купалы, сказаныя ім у 1907 г.:

Чаго вам хочацца, панове?
Якi вас выклікаў прымус
Забіць трывогу аб той мове,
Якой азваўся беларус?..

Напасцю, лаянкай напраснай
Грудзей не варта мазаліць!
Не пагасіць вам праўды яснай:
Жыў беларус і будзе жыць![2]

Гэта купалаўская прарочая «праўда ясная» адбілася і на з'ездзе, дэлегаты якога ацанілі выступленне Метліна «як чорнасоценна-русіфікатарскае, адзначалі, што самі яны ў пераважнай большасці выйшлі з народных нізоў, з курных хат і абавязаны бараніць беларускую справу»[3]. Ва ўспамінах Зоські Верас адлюстравана і тое, што выпала з афіцыйных пратаколаў з'езда: эпізод з бел-чырвона-белым сцягам, узнятым на з'ездзе ў якасці сімвала нацыянальнага адраджэння. У адказ на «грубіянскі выкрык» Метліна: «Долой эту тряпку!» усіх усхвалявала выступленне «старэнькага сівога селяніна, які, сказаўшы некалькі простых, але моцных слоў, укленчыў і пацалаваў сцяг! Гэта было, — згадвае мемуарыстка, — мацнейшае, чым прамовы пры стале прэзідыума і шмат большае зрабіла ўражанне, адначасна дало адказ на закіды, што наш рух не натуральны і «нізы ім не закранутыя»[4]. На з'ездзе быў створаны выканаўчы орган — Беларускі нацыянальны камітэт і выстаўлена патрабаванне дзяржаўнай аўтаноміі Беларусі ў складзе федэратыўнай дэмакратычна-рэспубліканскай Расіі[5].

Далейшыя палітычныя падзеі разгортваліся імкліва і драматычна: абедзве расійскія рэвалюцыі і Грамадзянская вайна яшчэ больш актывізавалі беларускі нацыянальны рух і радыкалізавалі яго формы.

[1] Нарысы гісторыі Беларусі: У 2 ч. Мн., 1994. Ч. 1. С. 438.
[2] Купала Я. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 133-134.
[3] Нарысы гісторыі Беларусі. Ч. 1. С. 438.
[4] БДАМЛіМ, ф. 318, воп. 1, адз. зах. 3б, арк. 1.
[5] Нарысы гісторыі Беларусі. Ч. 1. С. 438.

У нашу задачу не ўваходзіць падрабязнае апісанне палітычных перыпетый нацыянальна-адраджэнскага змагання ў гэты перыяд. Адзначым толькі яго вынікі: 25 сакавіка 1918 г. адбыўся гістарычны акт абвяшчэння незалежнасці Беларускай Народнай Рэспублікі. Гэта была палітычная вяршыня адраджэнскага руху, які, аднак, не здолеў замацавацца ў гэтай нацыянальнай форме ў рэчаіснасці, выклікаўшы да жыцця кампрамат камуфляжную форму дзяржаўнага ўтварэння — абвешчаную 1 студзеня 1919 г. Беларускую Савецкую Сацыялістычную Рэспубліку. Аднак нават такая форма сведчыла аб гістарычнай выніковасці працэсу нацыянальнага самавызначэння беларусаў, пачатак якому паклаў літаратурна-грамадскі рух першых дзесяцігоддзяў XX ст., прадвызначаны нацыянальна-вызваленчымі ідэямі XIX ст. і актывізаваны рэвалюцыйнымі падзеямі 1905-1907 гг. у Расіі. Ён уяўляў сабой шырокае рэчышча рознабаковай адраджэнскай дзейнасці, якая вяртала беларускаму народу нацыянальную самасвядомасць, узнімала яго з гістарычнага забыцця і спрыяла яго ўпэўненаму выхаду на грамадска-палітычную арэну. Гэта было працэсам нялёгкім, але ўжо няспынным, укаранёным у жыццё, з якім нельга было не лічыцца варожым сілам, што імкнуліся яму перашкодзіць. З розных слаёў беларускага грамадства вылучылася вялікая кагорта самаахвярных працаўнікоў-адраджэнцаў (паэтаў, пісьменнікаў, навукоўцаў, будучых палітычных і дзяржаўных дзеячаў Беларусі) — гарачых патрыётаў сваёй Бацькаўшчыны. Палымяным таленавітым словам і актыўным дзеяннем яны стваралі беларускае нацыянальнае адраджэнне, а лагічную завершанасць яго бачылі ў вяртанні дзяржаўнай незалежнасці свайго народа, якая дасць яму магчымасць быць раўнапраўным і годным прадстаўніком сусветнай супольнасці народаў.

На пуцявінах традыцый

Частка 2

Раздзел 1

ПАТРЫЯТЫЧНАЯ І ДУХОЎНАЯ ПАЭЗІЯ КАРУСЯ КАГАНЦА

Б. І. Эпімах-Шыпіла не быў адзіным злучальным звяном паміж нацыянальна-вызваленчым рухам XIX ст. і нацыянальна-адраджэнскім працэсам пачатку XX ст. Такую ж ролю ідэолага беларускага нацыянальнага адраджэння адыгрываў і Казімір Рафаіл Кастравіцкі, вядомы ў беларускай літаратуры пад псеўданімам Карусь Каганец. Ён быў, як вядома, адным з заснавальнікаў і партыйных лідэраў Беларускай Рэвалюцыйнай Грамады і Беларускай Сацыялістычнай Грамады, вылучаўся заўсёды грамадска-палітычнай актыўнасцю, за што быў царскімі ўладамі двойчы па адной і той жа справе зняволены ў астрог у 1905 і ў 1910 гг., але ж пазней належным чынам ушанаваны маладзейшымі паплечнікамі па адраджэнскай справе, якія абралі яго 25 сакавіка 1917 г. старшынёй з'езда беларускіх нацыянальных арганізацый ў Мінску. Тады гэта быў ужо схіл яго поўнага цяжкой працы і палымянага змагання жыцця, якое ён аддаў справе нацыянальнага адраджэння: хворы на сухоты, К. Каганец памёр у маі 1918 г., дачакаўшыся яшчэ сімвалічнага абвяшчэння незалежнасці Беларусі.

Паходзіў ён з беларускага старадаўняга шляхецкага роду Кастравіцкіх і нарадзіўся ў 1868 г. у г. Табольску ў сям'і ссыльнага ўдзельніка паўстання 1863 г. Кароля Кастравіцкага, які ў 1873 г. атрымаў дазвол вярнуцца на радзіму. Відавочна, гэтая акалічнасць паўплывала на ранняе сфарміраванне нацыянальнай свядомасці ў будучага пісьменніка, які пачаў пісаць ужо ў 1893 г. — у час зорнага росквіту таленту Ф. Багушэвіча і, магчыма, пад яго жыватворчым уплывам. На той час кнігі Мацея Бурачка і Сымона Рэўкі з-пад Барысава «Дудка беларуская» (1891) і «Смык беларускі» (1893) былі ўжо выдадзеныя, і беларусам вуснамі Багушэвіча, але нібыта ўжо самой гісторыяй, быў кінуты палымяны пяснярскі кліч да абуджэння і нацыянальнага самавызначэння, сфармуляваны ў дакладных і жарсных тэзісах «Прадмовы» да першага зборніка. Гэтае развіццё беларускай нацыянальнай ідэалогіі бярэ на сябе К. Каганец і,

празрыста наследуючы мэтам і пафасу публіцыстыкі К. Каліноўскага і Ф. Багушэвіча, піша ў 1893 г. сваю «Прамову», дзе заклікае беларусаў задумацца над пытаннем: «Гэй, хлопцы, брацця мае, а сыны Зямлі Беларускай, каторая раскінулася ад Гродна да места Смаленска і ад Прыпяці аж на другі бок ракі Дзвіны перакінулася! Кіньце ўвакол вокам, сабярыце харашэнька думкі і скажэце, ці павінна так быць, як цяпер ёсць? Ці справядліва гэта — усяго, што сваё, чурацца: і мовы сваёй, і звычаю свайго, і апраткі сваёй? А ведаеце тое, што мова наша калісь слаўнай была, і быў час, калі наша мова працвітала пры двары каралёў польскіх. Ведайце, што спамеж вас больш, як спамеж другіх народаў славянскіх, слаўных людзей выходзіла даўней і цяпер выходзіць і розумам і ваеннымі заслугамі. Колькі то вучоных людзей, колькі то слаўных казакоў, ваявод і гетманаў наша зямліца выгадавала? Адно нядобра, што кожны славу прыносіць не сваёй старонцы, а ўсё чужым»[1]. Менавіта такім, — запаленым ідэалам адраджэння роднай мовы і здабывання новай нацыянальнай долі беларусам, будучы прамым пераемнікам змагарнага духу паўстання 1863 г. і ідэй К. Каліноўскага і Ф. Багушэвіча, — уступіў К. Каганец у новае XX стагоддзе. Ф. Багушэвіч быў духоўным правадыром і настаўнікам, К. Каганец быў настаўнікам-практыкам, пасеяўшым на пачатку стагоддзя зерне нацыянальнай свядомасці ў душах мінскіх гімназістаў — братоў Івана і Антона Луцэвічаў[2], якія неўзабаве самі пяройдуць да надзвычайнай нацыянальна-адраджэнскай актыўнасці, узначаліўшы многія канкрэтныя справы, сярод якіх можна назваць кіраўніцтва Беларускай Сацыялістычнай Грамадой, «Нашай доляй», «Нашай нівай», стварэнне І. Луцкевічам Беларускага музея ў Вільні, плённую ролю А. Луцкевіча ў развіцці беларускай палітычнай і літаратурнай публіцыстыкі і многае іншае.

Аб «тутэйшасці» як фенаменальным крытэрыі ўзроўню нацыянальнай свядомасці беларускага народа К. Каганец пісаў у публіцыстычным творы «З рэферату на Калядны сход беларускай грамады 1903 года» (гэта час актыўнай дзейнасці «Круга беларускай народнай прасветы», выдання «Каляднай пісанкі» і іншых кніг): «Гэта, што беларусы названия беларус ня знаюць, то праўда, але тое, што яны з народнасці свае ніякай справы не здаюць, то няпраўда. Яно то можа трохі і ня так, як бы трэба было, але ўсё ж такі цямяць, што яны не маскалі і не палякі. А калі станеш у каторага дапытвацца, хто ён, то адкажа, што ён тутэйшы»[3]. Самавітасць беларускага народа лучылася

---

[1] Каганец К. Творы. Мн., 1979. С. 25.
[2] Бяляцкі А. Божы лірнік // Хрысціянская думка. 1993. № 2 (213). С. 16.
[3] Каганец К. Творы. С. 61.

з яго неабуджанасцю да грамадскай актыўнасці, бо ён адчуваў сябе ў масе сваёй не прыгнечаным беларусам, а толькі прыгнечаным працоўным. «Тутэйшасць» беларуса была ўсё ж прыкметай яго этнічнай адметнасці. Беларускай адраджэнскай ідэалогіі даводзілася пераадольваць не толькі шлях ад тутэйшых да беларусаў, але і шлях ад заганнай наднацыянальнай канцэпцыі чалавека ўвогуле да канцэпцыі чалавека-беларуса. К. Каганец закранаў на пачатку стагоддзя і гэтае пытанне: «Шмат хто з цяперашніх інтэлігентных юнакоў на пытанне, да якой народнасці яны сябе далучаюць, адказваюць, што яны людзі, — вышэй за ўсякую народнасць. Калі яны хочуць служыць на дабро ўсяму чалавецтву, то гэта рэч — вельмі высокая і карысная, але ўсё ж не разумею, каб яны былі слабодны ад нацыянальнасці. Выходзіць, што ніводзін беларус не можа быць чалавекам у поўным значэнні гэтага слова, а нібы, каб стаць чалавекам, трэба адрачыся і народу свайго, і мовы свае. Па-мойму, адракаюцца ад свае народнасці толькі тыя людзі, што не маюць сумлення»[1]. Карані заняпаду беларушчыны К. Каганец бачыў у падзеях гістарычнага мінулага — у адрыве ад беларускага этнасацыяльнага арганізма нацыянальна-шляхецкай эліты, асабліва інтэнсіўным у перыяд узмацнення русіфікацыі пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай: «Прайшлі тыя часы, калі мы мелі між панамі сваіх... Як толькі краем нашым завалодала Расея, дык паны нашы, каторыя каталіцкае веры, перакінуліся ў ляхі, а каторыя былі праваслаўныя — тыя расейцамі менавацися сталі, і хоць косць з косці і кроў з крыві — нашы, але пазаракаліся свайго народа. Так што ўсё беларускае пайшло на здзек і на паругу. Усё нашае стала называцца хамскім, мужыцкім. А потым і сяляне сталі свайго цурацца, але ім гэта не памагло ў долі»[2]. К. Каганец, такім чынам, слушна заўважаў адсячэнне ад нацыянальна-беларускага цэласнага гісторыка-культурнага жывога арганізма яго шляхецка-элітарнай часткі-«галавы» (хоць у гэтым працэсе былі свае шматлікія выключэнні, напрыклад В. Дунін-Марцінкевіч, А. Вярыга-Дарэўскі, У. Сыракомля, Б. Эпімах-Шыпіла, сам К. Каганец і шматлікія іншыя прадстаўнікі беларускіх шляхецкіх родаў, выхадцы з якіх сталі на пачатку XX ст. першымі прадстаўнікамі беларускай нацыянальнай інтэлігенцыі), у выніку чаго засталіся нібыта ў якасці прадстаўнікоў цэлай нацыі толькі працоўныя мазольныя сялянскія «рукі», а нацыя атрымала абсалютна супярэчны адносна свайго гістарычнага мінулага статус «мужыцкай» (што значыла заўсёды ў

---

[1] Там жа. С. 62-63.
[2] Каганец К. Творы. С. 67.

падтэксце «непаўнавартаснай», не маючай падстаў для самастойнага нацыянальнага развіцця, замацаванага ў дзяржаўнасці). Менавіта гэтым шляхам ішло нацыянальнае адраджэнне на пачатку XX ст.: шляхам арганічнага ўз'яднання штучна разарваных частак адзінага нацыянальнага арганізма. Тады тварылася беларуская нацыя: яе шляхецкія прадстаўнікі, фактычна новая нацыянальная інтэлігенцыя, вырваўшыся з цiскоў каланізацыі і русіфікацыі, ізноў шукалі паразумення з сялянскай масай свайго народа (як шукалі народнай падтрымкі і яднання з народам ранейшыя паўстанцкія правадыры Т. Касцюшка і К. Каліноўскі). Яны былі самаахвярнымі і самаадданымі ідэалістамі ў гэтай сваёй адраджэнскай дзейнасці, але іх ідэалізм быў гістарычна і маральна апраўданым і аплочаным раней ці пазней жыццём кожнага. Трэба дадаць, што ў жанрава-стылёвых адносінах патрыятычная публіцыстыка К. Каганца мае ў сабе адзнакі духоўнай літаратуры і ў першую чаргу патрыстыкі (пастырскіх пропаведзяў і пасланняў), што было абумоўлена самою місіяй, якую ён адчуў сябе пакліканым выканаць.

Беларуская нацыянальная ідэя, захапіўшая К. Каганца яшчэ ў XIX ст., адбілася і ў яго паэзіі. У раннім вершы «Беларус» (1899) ён прычыны нацыянальнага ўпадку прама звязвае з царскай асімілятыўнай палітыкай. Гэты палымяны верш напісаны ў форме дыялога:

Гэй, русіне! Што так зажурыўся?
Чы пра Русь ты сваю шчэ не забыўся?[1]

На пытанне паэта яго герой, схамянуўшыся, перасцерагае, што такія рэчы ўголас не гаворацца, бо «хто ся адважыць русінам ся зваці, таго ў ссылку або расстраляці». Верш успрымаўся як іронія над царскай нацыянальнай палітыкай і над запалоханымі і забыўшымі сваю Бацькаўшчыну сынамі Беларусі. Ён гучаў і як заклік да абуджэння і служэння ёй. Акцэнтуючы ўвагу на заняпадзе роднай краіны, якая «здаецца ўжо мёртва», К. Каганец звяртаўся да мінулых часоў, калі Беларусь «багата колісь была, між народаў слаўна». У вершы «Плач беларуса» (1904) ён выказваў веру ў будучае абуджэнне Беларусі, у тое, што яна «узварухнецца, ўстрапянецца, узвядзе плячыма, ў нову шату апранецца і празрыць вачыма». Толькі дзеля гэтага трэба ўспомніць мінулае з яго славай, а яно дасць штуршок да адраджэння краіны на новым гістарычным павароце:

Хоць, як мёртва, та краіна
Дрэмле ў папелі

[1] Каганец К. Творы. С. 117.

І пад бічом цемравіны
Усе занямелі.
Пакапаўся б у тым папелі, —
Іскарка б бліснула;
А каб ветры наляцелі.
Полымя б шыбнула
І зацвіла б наша ніва
Краснымі квятамі...[1]

У гэтым вершы К. Каганец творча выкарыстаў трэнавую стылістыку сярэднявечных «плачаў» і «лямантаў», якія пісаліся на смерць якой-небудзь знакамітай асобы з выражэннем уласцівага для гэтай нагоды жалю і пералічэння заслуг нябожчыка. «Трэны, фрэны, ляманты, надмагільныя казанні былі адным з найбольш распаўсюджаных жанраў беларускай літаратуры першай паловы XVII ст.»[2], — слушна сцвярджае медыявіст У. Кароткі, а К. Каганец, відавочна, быў добра знаёмы з іх нацыянальнымі старажытнымі ўзорамі.

У творах гэтага жанру адбіўся барочны «сармацкі» ідэалагічны комплекс: дабрачыннасць героя засноўвалася на яго патрыятычнай вернасці айчыне, веданні, шанаванні мінулага свайго народа, яго веры і культуры, шчырым хрысціянізме, рыцарскіх учынках у імя славы айчыны і годнасці свайго роду. Гэта традыцыя асвячала высокім ідэалам літаратуру не адно стагоддзе.

К. Каганец выкарыстаў стылёвыя элементы трэнаў. Яго жаль па Беларусі, якая ўжо, нібы мёртвая, ляжыць «у папелі», урастае ў новую адраджэнскую паэтычную мадэль, і таму ў канцы верша гучыць надзея на «змёртвыхустанне» Беларусі, сімвалам чаго стануць «красныя кветы», што закрасуюць на яе «ніве». Вобраз «квета краснага» тут яўна палемізуе з вобразам «квета апалага», што сімвалізаваў смяротны зыход жыцця («Живот нетрвалый, значит тот квѣт опалый»[3]) у заключнай частцы «Епітафіон» «Лямантам» на смерць Лявонція Карповіча. Такім чынам, сам жанр «плача» быў выкарыстаны К. Каганцом з палемічным падтэкстам, які сімвалізаваў адраджэнне, уваскрэсенне краіны.

У вершы «Наша ніўка» (1906) заняпалы лёс Беларусі К. Каганец малюе ў вобразе «заглохлай нашай нівы», якая «зеллем дзікім зарастае», бо стараннямі сыноў беларускай зямлі, на што ён звяртаў увагу яшчэ ў «Прамове», красуе «чужое поле», расце «чужы ўмалот»:

Наша ніўка прасцяглася

---

[1] Каганец К. Творы. С. 119-120.
[2] Короткий В. Г. Творческий путь Мелетия Смотрицкого. Мн.. 1987. С. 53.
[3] Лямант... на жалосное преставленіе... господина отца Леонта Карповіча... // Цыт. па: Саверчанка І. В. Старажытная паэзія Беларусі: XVI — першая палова XVII ст. Мн., 1992. С. 164.

Да й ад лесу аж да логу.
Між суседскіх засталася,
Знаць ня пала ў вока Богу.

Зеллем дзікім зарастае;
Чужым зернем пражываем,
Бо свайго ў нас не мае.
Хоць, здаецца, патрапляем.

І скародзіць, і гараці —
Адно слова мы умеем
Чужэ поле урабляць
А сваёга так ня смеем.

Німа якось бо адвагі,
Хоч і скіба ўрадліва,
і расу Бог пасылае,
Да заглохла наша ніва...[1]

Толькі рупная праца на «сваёй ніве», сцвярджае паэт, можа адрадзіць родную краіну-Беларусь, на якой «узыдзе наша зерне, зерне свету і дасць колас». Верш насычаны сімволікай адраджэння, звязанай са стваральнай земляробчай працай. Такой жа сімволікай насычаны створаны ў той жа час верш Цёткі «Наш палетак», дзе развіваецца падобны матыў. Так арганічна ўзнікала паэтычная топіка беларускай адраджэнскай паэзіі, і топас «задзірванелага поля» ў значэнні занядбанай Бацькаўшчыны з'яўляецца адным з паслядоўна адбітых у ёй. У гэтай сувязі, думаецца, невыпадкова была абрана і назва для другой беларускай газеты — «Наша ніва», сімволіка якой менавіта прадугледжвала шырокае разуменне айчыны, над адраджэннем якой будуць працаваць нястомныя «аратыя» — адраджэнцы. Менавіта да іх быў звернуты калісьці покліч К. Каганца, кінуты ім у вершы «Наш сымболь» (1893):

За родну краіну, звычай і мову,
За гонар груддзю схавайце![2]

Верш быў змешчаны ў 1904 г. у пецярбургскім зборніку «Велікодная пісанка», гэты покліч быў пачуты і даваў нашаніўскі плён.

«Калядная пісанка» (1903) і «Велікодная пісанка» (1904), у якіх друкаваліся вершы К. Каганца, былі знамянальнымі адзнакамі пачатку адраджэнскага працэсу на Беларусі: у іх у адно быў зліты патрыятычны і хрысціянскі ідэал. А ў комплекс адраджэнскіх задач адназ-

---

[1] Каганец К. Духоўныя вершы // Хрысціянская думка. 1993. № 2 (213). С. 25.
[2] Каганец К. Творы. С. 115.

начна і арганічна ўваходзіла і рэлігійнае адраджэнне: вяртанне беларускаму народу не толькі сваёй мовы, гісторыі, але і нацыянальных форм рэлігійнага жыцця, да чаго спрычыніўся і К. Каганец, разам з Я. Купалам, удзельнічаючы ў падрыхтоўцы беларускай «Kantyczki» (зборнічак рэлігійных народных песень), выдадзенай у Вільні ў 1914 г.[1] Якраз у гэты час актывізуецца рэлігійны нацыянальна-патрыятычны рух, звязаны з імёнамі многіх каталіцкіх святароў — актывістаў нацыянальнага адраджэння, з выданнем газеты «Беларус» («Biełarus»), з падрыхтоўкай беларускіх богаслужэбных кніг (малітоўнікаў і інш.). Падзвіжнікі рэлігійнага адраджэння выдатна ўсведамлялі, што вяртанне літургіі на беларускай мове кардынальна зменіць сітуацыю, прыспешыць працэс фарміравання беларускай нацыі, стане адным з яго вызначальных фактараў. Карані гэтага аптымістычнага погляду заглыбляліся ў кірыла-мяфодзіеўскую традыцыю. Менавіта святыя славянскія першаасветнікі браты Кірыла і Мяфодзій увязалі праблему пашырэння хрысціянскай асветы з праблемай нацыянальнай мовы: яны, як вядома, далі славянам кнігі Святога Пісьма на іх мове, слушна названай абагульненым тэрмінам царкоўнаславянская, тым самым сцвердзіўшы плён нацыянальнай хрысціянскай традыцыі (дзейнасць Ф. Скарыны была далейшым лагічным крокам на гэтым шляху). Сувязь рэлігійнай і моўнай праблемы ў агульнаславянскім кантэксце мела свой ідэалагічны аспект. Глыбокі вывад аб гэтым зрабіў славіст Р. Якабсон: «Мараўская місія прапаведавала роўныя правы для ўсіх народаў і роўную каштоўнасць іх моў, перш за ўсё патрабуючы прызнання незалежнасці сваёй уласнай славянскай нацыі і мовы. Паколькі на сярэдневяковай шкале каштоўнасцей літургія сімвалізавала вяршыню, то і права выконваць царкоўныя службы на роднай мове сімвалізавала права таксама і на ўсе астатнія каштоўнасці»[2]. Такім чынам, літургія на роднай мове для беларусаў азначала бясспрэчны паспяховы шлях да дзяржаўнасці, менавіта таму з гэтым так зацята змагаліся афіцыйныя касцельныя ўлады і царызм, прымушаючы беларусаў адмаўляцца ад «тутэйшай» веры. Але ж з цяжкасцямі гэтая справа пачала шырыцца па Беларусі, дзякуючы самаахвярнай працы па адраджэнні роднай мовы ў каталіцкіх святынях ксяндзоў-беларусаў А. Станкевіча, К. Стаповіча, В. Гадлеўскага, А. Астрамовіча, Я. Германовіча, Я. Семашкевіча, Ф. Абрантовіча, А. Цікоты і інш.

---

[1] Бяляцкі А. Божы лірнік // Хрысціянская думка. С. 18.
[2] Якобсон Р. Работы по поэтике. М.. 1987. С. 56—57.

К. Каганец не належаў да святарскага сану, але менавіта з яго імем і творчасцю звязана адраджэнне беларускай духоўнай аўтарскай паэзіі, аб чым сведчыў ужо разгледжаны намі верш «О Божа, Спасе наш». Для яго таксама было зразумела, што ў паняцце нацыянальнага адраджэння ўваходзіла не толькі вяртанне «мовы», але і вяртанне «веры», — гэты ідэалагічны пастулат знайшоў сваё адлюстраванне яшчэ ў «Мужыцкай праўдзе» К. Каліноўскага і ў вершах Ф. Багушэвіча. Для беларускай літаратуры спляценне ў ёй патрыятычнага і рэлігійнага пачуцця мела глыбокую традыцыю і ўзыходзіла не толькі да барочнай паэзіі XVII-XVIII стст., але і да рэнесанснай творчасці Ф. Скарыны, М. Гусоўскага, Я. Вісліцкага. У сваю чаргу нельга сумнявацца, што на апошніх распаўсюджваўся духоўны ўплыў дабратворных традыцый ранняга сярэднявечча: малітоўнай паэзіі і патрыстыкі Кірылы Тураўскага, а таксама асветніцкай дзейнасці Ефрасінні Полацкай. Менавіта нацыянальным літаратурным увасабленнем хрысціянскага ідэала агульначалавечага стала высокая малітоўная паэзія Кірылы[1] і кананічны агіяграфічны партрэт святой Ефрасінні — былой полацкай князёўны з роду Рагнеды і Усяслава Чарадзея. У рэнесанснай свядомасці нашых вышэйназваных геніяльных суайчыннікаў глыбокі патрыятызм і хрысціянская вера былі цесна злучанымі, неразрыўнымі фактарамі. Аб гэтым сведчаць вядомыя скарынаўскім прадмовы да біблейскіх кніг «Псалтыр» і «Юдзіф»; малітва як жанравастылёвы кампанент уведзена ў мастацкую структуру паэм «Пруская вайна» Я. Вісліцкага і «Песня пра зубра» М. Гусоўскага, але гэта ўжо малітва не за душу асобнага чалавека-грэшніка, а малітва за народ свой і за край, які гібее ў бясконцых знішчальных войнах. Высокім патрыятычным пафасам напоўнена малітва ў творы М. Гусоўскага, звернутая да Багародзіцы:

Кветак дзявочых краса! Прачыстая дзева Марыя!
  Просьбу маю падтрымай боскай малітвай сваёй.
Ты паглядзі на пажары вайны, на кроў, што ліецца,
  Многае воляй нябёс меч дазваляе сабе.
Гіне народ, а яму, з'яднанаму верай Хрыстовай,
  Трэба, каб мір для жывых запанаваў на зямлі.[2]

У «Прускай вайне» Я. Вісліцкага гарачую малітву таксама з Марсавай нагоды ўзносіць да Усявышняга адзін з герояў твора, кароль Ягайла, які хоча адвесці небяспеку ад сваёй айчыны:

...Злітуйся, Божа, над людам тваім, нада мною няшчасным,

---

[1] Паэтыка малітваў К. Тураўскага арыгінальна даследавана тэолагам а. А. Надсонам: Надсон А. Святы Кірыла Тураўскі // Спадчына. 1996. № 1. С. 275-282.
[2] Гусоўскі М. Песня пра зубра / Пер. з лац. У. Шатона. Мн., 1994. С. 47.

Абарані мой народ, непахісныя душы і сэрцы.
Мужныя ў бітве з варожаю сілай, з кагортамі Марса.[1]

Яшчэ больш сінкрэтычнай робіцца ў літаратуры сувязь хрысціянскага і патрыятычнага матываў у часы барочнага, «сармацкага», светаадчування. Шчыры хрысціянізм адданага сваёй Бацькаўшчыне патрыёта — вось тая галоўная рыса, найважнейшая якасць тутэйшага рыцара-шляхціца, вобраз якога, апрача «лямантаў», геральдычных вершаў, быў асабліва яскрава адбіты ў шматлікіх магнацкіх «дыярыюшах» і ўспамінах XVII-XVIII стст. (Альбрыхта Ст. Радзівіла, М. Матушэвіча, Яна Хр. Пасека і інш.), а таксама ў містыфікацыйных творах мемуарнага жанру («Успаміны Сапліцы» Г. Жавускага, «Успаміны квестара» І. Ходзькі). Такі тып быў у XIX ст. бліскуча ўвекавечаны ў «Пане Тадэвушы» А. Міцкевіча і затым адгукнуўся ў польскамоўных паэмах В. Дуніна-Марцінкевіча «Люцынка, альбо Шведы на Літве» і «Блаславёная сям'я».

Аднак сам жанр аўтарскіх духоўных вершаў на Беларусі быў занядбаны, прынамсі, з часоў Сімяона Полацкага і Андрэя Белабоцкага. У перыяд позняга барока больш характэрнымі былі народныя калядныя і велікодныя песні, якія складаліся вандроўнымі шкалярамі і выконваліся ў час адпаведных святаў. Створаныя, як правіла, у зніжаным бурлескна-парадзійным стылі, яны мелі такое ж гісторыка-культурнае значэнне, як і батлейка, былі хутчэй фальклорнай, чым літаратурнай з'яваю. На Беларусі, апрача калядных і велікодных тэкстаў, бытавала шмат іншых народных духоўных вершаў, якія ўключалі апакрыфічныя сюжэты аб Багародзіцы, Лазары, св. Мікалаю, аб Галубінай кнізе і інш. Яны былі апісаны і сістэматызаваны В. Ластоўскім і, паводле яго меркавання, адыгрывалі значную ролю ў духоўна-рэлігійным жыцці беларускага народа. «Духоўнымі вершамі ў рускай народнай славеснасці называюцца песні, часцей за ўсё эпічныя, на рэлігійныя сюжэты, якія звычайна выконваюць вандроўныя спевакі (пераважна аляпцы) на кірмашах, рынкавых плошчах або каля брамы кляштараў і цэркваў», — такое жанравае вызначэнне даў Г. Фядотаў рускім духоўным вершам, але тыпалагічна яно адпавядае і беларускім[2]. І Г. Фядотаў, і В. Ластоўскі адзначалі, што ў аснове духоўных вершаў заўсёды ляжала кніжная паэзія біблейскага або апакрыфічнага характару[3]. Асабліва шырокай папулярнасцю на Беларусі карыстаўся уніяцкі гімн «О, мой Божэ! веру Табе!», з якога пачыналася знакамітая «Беларуская хрэстаматыя» Б. І.

---

[1] Вісліцкі Я. Пруская вайна / Пер. з лац. Ж. Некрашэвіч // Маладосць. 1997. № 1. С. 110.
[2] Федотов Г. Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 13.
[3] Ластоўскі В. Выпісы з беларускай літаратуры. Вільня, 1916. Ч. 1. С. 17.

Эпімах-Шыпілы і факт распаўсюджанасці якога адлюстраваны ў «Вечарынах» В. Дуніна-Марцінкевіча. Новы актыўны ўсплеск аўтарскай духоўнай паэзіі, вяртанне ў яе жанру малітвы, як мы ўжо адзначалі, былі звязаны з імем К. Каганца, што з'яўлялася натуральным фактарам нацыянальнага адраджэння і закладала паэтычную традыцыю, у рэчышчы якой крыху пазней сцвердзіцца літаратурная індывідуальнасць каталіцкага святара К. Стаповіча, больш вядомага пад паэтычным псеўданімам Казіміра Сваяка. Менавіта ён у высокамастацкай стылёвай форме ізноў уз'яднае ў адзін магутны адраджэнскі матыў сваю любоў да Бацькаўшчыны са святлом сваёй хрысціянскай веры.

Пачатак жа гэтаму быў пакладзены ў паэтычнай творчасці К. Каганца, дзе знітаванасць патрыятычнага і рэлігійнага матыву ўжо назіралася ў вершах «Малітва» і «Наша ніўка». Яго каляндарная нізка (вершы «Дзяды», «Каляды», «Юр'е», «Купалле») адлюстроўвае сінкрэтызм рэлігійных каталіцкіх святаў і традыцыйна-народных, што сягаюць яшчэ ў паганскія часы і звязваюцца з земляробчым цыклам. У вершах прысутнічае матыў вернасці старым народным звычаям і традыцыям продкаў, якія спрыяюць захаванню асноў здаровага маральнага жыцця нашчадкаў, спрыяюць існаванню дабратворнай містычнай сувязі паміж штодзённым практычным жыццём чалавека ў яго рэальных клопатах і адчуваннем ім невытлумачальнай трансцэндэнтнай залежнасці ад волі вышэйшага розуму — ад Бога, перад якім кожны чалавек, з Божае волі пушчаны ў свет, мусіць трымаць справаздачу аб дабрачыннасці сваіх учынкаў і памкненняў. Гэты матыў узыходзіць яшчэ да малітоўнай паэзіі Кірылы Тураўскага з яе вобразам грэшнага чалавека, які ўслаўляе Тварца, дзякуе яму і чакае ад яго літасці і выратавання, што азначала ў кантэксце хрысціянскага светаадчування бязмежны шлях да духоўнай дасканаласці чалавека дзеля прыгатаванасці яго «да ўсякіх добрых спраў» (так пазней гэтую духоўную мадэль паводзін, спасылаючыся на апостала Паўла, падкрэсліць Ф. Скарына). Такім чынам, выяўленне цеснай лучнасці з Богам, усведамленне залежнасці ад яго волі не ёсць прыніжэннем чалавека, пазбаўленнем яго права самастойна вызначаць свой лёс, але ёсць выяўленнем асноў хрысціянскай веры — веры не сляпой, але той, якая робіць чалавека відушчым і мацнейшым у жыццёвых выпрабаваннях[1].

[1] Больш падрабязна аб сутнасці хрысціянскага светаадчування, адлюстраванага ў творах беларускай літаратуры, гл. у арт.: Богданович И. О христианских мотивах в белорусской литературе // Нёман. 1998. № 1. С. 221-242; Яе ж. Шлях да Святыні // Наша вера. 2000. № 4.

Характэрна, што ва ўсіх Каганцовых вершах каляндарнага цыкла выкарыстаны некаторыя жанравыя элементы малітоўнага верша (зварот да Бога, прызнанне яго вышэйшай вызначальнай сутнасці, просьба да яго, падзяка яму). Гэтыя рысы мы бачым, напрыклад, у наступным урыўку з верша «Дзяды»:

Божа, сушчы Ты ў небе.
Будзь Ты з намі ў патрэбе!
Ты зачатак і канчына.
Жыцця твору Ты прычына.

Прыгарні Ты душы продкаў
І памятуй на патомкаў
Нашых, сталых і маленькіх,
Крэпкіх, кволых і слабенькіх![1]

Апошняя страфа гэтага верша змяшчае элемент малітоўнай падзякі Богу за тое, «што дзядоў прыждалі і дар з рук Тваіх здаровы спажывалі».

Малітоўная просьба (аб урадлівасці і сялянскім дабрабыце) з'яўляецца важным стылеўтваральным кампанентам у вершах «Каляды» і «Юр'е»; у вершы ж «Купалле» традыцыйным хваласпевам-гімнам Богу вылучаецца ўрачысты мажорны пачатак, які нібыта ўвабраў у сябе ўсю сонцастваральную энергію і моц лета:

Божэ, сіла ўсё тварашча,
Усю прыроду ажыўляцца,
Без пачатка й безканечна,
Жыццё твору, быль адвечна,
Судзьба міра да й нязменна.
Сіла жыва і бязмерна;
Свята сонца Ты зачатак.
Нашай мыслі ты пачатак...[2]

Сярод іншых духоўных вершаў К. Каганца можна вылучыць уласна малітоўны цыкл («Малітва вячэрняя», «Малітва рання», «Аб долю сям'і»), да якога прымыкаюць вершы «Дайся ў вапеку ты Госпаду свому», пад якім падпісана «пераклад з ляцкага», і напісаны на евангелічны сюжэт «Вялікі чэтвер». У апошнім творы пераказваецца вядомы эпізод з жыцця Хрыста напярэдадні распяцця, калі ён адчувае, што прыйшоў Час спаўнення волі Бога-Айца — Час Яго вялікай ахвяры. К. Каганец апісвае евангелічную падзею без нейкіх уласных адступленняў і каментарыяў, з-за чаго верш мае характар пераважна ілюстрацыйны, стылёва блізкі да эпічнай народнай

[1] Каганец К. Духоўныя вершы. С. 21.
[2] Там жа. С. 24.

духоўнай паэзіі. Што датычыць верша «Дайся ў вапеку ты Госпаду свому», то ён уяўляе сабой паэтычны парафраз на беларускай мове 90-га псалма, зроблены, як сведчыць подпіс, з польскага ўзору. Параўнаем урыўкі перакладнога і біблейскага тэксту, дзе гаворыцца аб Боскай апецы і дарах, якія атрымае шчыры ў сваёй веры чалавек:

Анёлам сваім кажэ ця ўкрываць
Дзе толькі ступіш будуць пеставаці
На сваіх руках, каб йдучы ў дарогу
На гойстры камень не скалечыў ногу.

Будзеш смелява па змеях гадзючых
Да і па гадах ступаці паўзучых,
Лева лютага смела асядлаеш
І цмока-змея досуж заўздаеш.[1]

Кананічны ўрывак гэтага тэксту гучыць наступным чынам: «Бо Анёлам Сваім дасць загад аб табе — сцерагчы цябе на ўсіх сцяжынах тваіх; На руках панясуць цябе, і ты не спатыкнешся аб камень нагою тваёю; На змеяў гадзючых і яшчараў будзеш наступаці, ільва і цмока прыручыш» (Пс.: 90; 11-13). Варта задумацца, з якога польскага адпаведніка перакладаў К. Каганец? Вядома, што на польскую мову з латыні Псалтыр бліскуча пераклаў Ян Каханоўскі. Яго пераклады лічыліся найбольш удалымі ў эпоху Рэнесансу і аказалі значны ўплыў на іншыя славянскія літаратуры. Як адзначае І. Галянішчаў-Кутузаў, пакладзеныя на музыку кампазітарам М. Гамулкам «псалмы Каханоўскага карысталіся шырокай папулярнасцю ў народзе: іх спявалі ў праваслаўных цэрквах не толькі на Украіне і на Літве, але і ў Маскоўскай Русі»[2]. Адзначае даследчык і непасрэдны ўплыў тэкстаў Я. Каханоўскага на «Рифмотворную Псалтир» Сімяона Полацкага. Можна меркаваць, што польскамоўны Псалтыр Яна Каханоўскага, з'яўляючыся бліскучым нацыянальным парафразам (бо менавіта парафраз, а не пераклад, як сцвярджае І. Галянішчаў-Кутузаў, «быў найулюбенейшым літаратурным прыёмам XVI ст.»[3]) біблейскіх тэкстаў, быў і крыніцаю натхнення для навейшых беларускіх пісьменнікаў у справе стварэння беларускамоўнага паэтычнага Псалтыра. Да гэтага спрычыніўся К. Каганец, відавочна, пераклаўшы непасрэдна 90-ты псалом з Я. Каханоўскага, а пазней свае выдатныя арыгінальныя парафразы псалмоў зробіць К. Сваяк. Ёсць адпаведныя творы і ў Я. Купалы.

[1] Каганец К. Духоўныя вершы. С. 31.
[2] Голенищев-Кутузов И. Славянские литературы. М., 1973. С. 130.
[3] Там жа. С. 129.

Такім чынам, стварэнне навейшай нацыянальнай літаратуры на пачатку XX ст. прадугледжвала і новы этап засваення біблейскіх тэкстаў. Як, паводле слушнай высновы Г. Тврановіч, «С. Полацкі сваім перастварэннем Псалтыра працягваў традыцыю, закладзеную ў Вялікім княстве Літоўскім»[1] Францыскам Скарынам, так, заўважым мы, новая плеяда беларускіх гіісьменнікаў-адраджэнцаў (К. Каганец, Я. Купала, К. Сваяк) на пачатку XX ст. уносіла свой уклад у развіццё гэтай плённай традыцыі, пашыраючы культурнае поле беларускай літаратуры і паглыбляючы яе духоўную сувязь са славянскім і ў цэлым з еўрапейскім гісторыка-літаратурным кантэкстам. К. Каганец у сваёй паэтычнай творчасці быў тут у пэўным сэнсе першапраходцам і наватарам, пракладваючы шлях іншым.

[1] Твррановіч Г. Беларуская літаратура: Паўднёва-славянскі кантэкст. Мн., 1996. С. 215.

Раздзел 2

АЛАІЗА ПАШКЕВІЧ (ЦЁТКА) І БРАТЫ І. І А. ЛУЦКЕВІЧ!»!

Месца і ролю Алаізы Пашкевіч (Цёткі) і яе творчай спадчыны ў гісторыі беларускай літаратуры і беларускага адраджэння абсалютна слушна акрэсліў М. Ермаловіч у крытычным водгуку на юбілейнае выданне твораў нашай першай славутай паэткі ў 1976 г.: «Пяснярка належыць да тых выдатных людзей, кожнае слова якіх і кожная звестка аб якіх з'яўляюцца для нас каштоўнымі рэліквіямі і таму павінны настойліва выяўляцца і беражліва захоўвацца»[1]. Аб Цётцы напісана нямала даследаванняў і дакументальныя мастацкія творы (аповесць «Стану песняй» Л. Арабей, раман «Крыж Міласэрнасці» В. Коўтун), біяграфічныя звесткі аб ёй рупліва збіраліся і вывучаліся ў свой час Ю. Бібілай, Я. Хлябцэвічам, А. Шлюбскім, пазней С. Александровічам, А. Лойкам, В. Рагойшам і іншымі даследчыкамі. Літаратуразнаўчыя ацэнкі яе спадчыны здаваліся ўжо вычарпанымі, рэвалюцыйна-агітацыйны пафас многіх яе твораў быў настолькі бясспрэчным, што водсветы яго полымя як бы аўтаматычна клаліся на ўсю творчасць пісьменніцы. І тым не менш ёсць над чым задумацца сённяшняму даследчыку. Некаторыя рысы творчай біяграфіі Цёткі заставаліся доўгі час у ценю. Новых трактовак вымагала і перачытанне твораў Цёткі: яе паэзіі, прозы, публіцыстыкі. Закранем некаторыя мала вывучаныя старонкі жыцця і дзейнасці нашай актыўнай змагаркі за нацыянальнае адраджэнне, якая, як ніхто, змагла звязаць яго ў сваёй паэзіі з энергіяй рэвалюцыйнай барацьбы.

Звяртаюць на сябе ўвагу рэлігійныя прыхільнасці Цёткі, якая дбала аб адраджэнні нацыянальнай веры беларусаў не менш, чым аб перамозе працоўных над царызмам у 1905 г. Аб гэтым сведчыць яе вядомая паштоўка, адпраўленая 28 чэрвеня 1906 г. са Львова ў Пецярбург да Б. І. Эпімах-Шыпілы. Цалкам гэтая эпісталярная рэліквія Цёткі апублікавана толькі ў даследаванні Ю. Бібілы і з'яўляецца красамоўным сведчаннем таго, што ў Львове Цётка знаходзілася ў сяброўскім асяроддзі уніятаў-базыльянаў, ад якіх мелася атрымаць духоўную літаратуру для беларускіх святароў. «Скора вышлю кніжкі аб уніі для акадэмікаў духоўных на Ваш адрас для Будзькі. Вы, шаноўны прафесар, закіньце перад імі слова за унію, бо яны Вас вельмі шануюць і паважаюць. Унія для беларусаў была б крэпкай падпорай, бо лацінскае духавенства ў нас на нішто», —

[1] Ермаловіч М. Жыве яе ліра // Полымя. 1977. № 3. С. 243.

маючы на ўвазе прапольскую арыентацыю ксяндзоў, пісала Цётка ў Пецярбург да Б. І. Эпімах-Шыпілы, з якім не была знаёмая асабіста, але спадзявалася, што адрасат ведае яе са слоў В. Іваноўскага[1]. Цётка палічыла неабходным паклапаціцца аб дасылцы рэлігійнай уніяцкай літаратуры для беларускага каталіцкага духавенства, лічачы гэта важным звяном нацыянальна-адраджэнскай справы. Што ж гэта было за асяроддзе «ўкраінцаў-русінаў і уніятаў», з якімі яна «заводзіла знаёмства» ў Львове? Адзін такі чалавек досыць вядомы — гэта Іларыён Свянціцкі, пра якога С. Панізнік пісаў, што ён з трэцяга класа гімназіі наведваў інтэрнат «аднаго манашаскага ордэна», дзе вывучаў шэраг еўрапейскіх моў (французскую, нямецкую, англійскую, італьянскую) пад куратарствам беларуса Паўла Смалікоўскага[2]. Аб значнай ролі І. Свянціцкага ў жыцці Цёткі пісаў, абапіраючыся на архіўныя і мемуарныя крыніцы, В. Рагойша[3]. Аднак некаторыя моманты ўсё роўна застаюцца цьмянымі, хоць бы, напрыклад, з тымі ж выданнямі Цёткі ў Львове.

Уніяцкі манастыр св. Васіля Вялікага ў мястэчку Жоўква (цяпер г. Несцераў) каля Львова быў заснаваны ў 1682 г. (прыступіў да чыну ў 1739 г.) і існаваў да свайго закрыцця ў 1946 г. Айцы-базыльяне мелі сваё выдавецтва і друкарню. Менавіта там пры дапамозе і спрыянні І. Свянціцкага, які меў з манастыром даўнія сувязі, былі выдадзены ў 1906 г. кнігі Цёткі «Скрыпка беларуская» і «Хрэст на свабоду». Пры пераліку львоўскіх выданняў Цёткі згадваецца яшчэ «Гасцінец для малых дзяцей» пад псеўданімам Тымчасовы — пераклад з украінскай мовы невялічкіх зграбных, разлічаных на маленькага чытача апавяданняў. Аднак нічога не гаворыцца аб укладзеным Цёткай у Львове беларускім малітоўніку для дзяцей («Малітоўнік для беларускіх дзетак»), які чамусьці застаўся ў рукапісе. Аб гэтым, прынамсі, згадваў кс. Адам Станкевіч у сваёй кнізе «Беларускі хрысціянскі рух». Ён, у прыватнасці, пісаў, што вядомы беларускі пісьменнік і паэт кс. Я. Германовіч у 1922 г. наведаў м. Жоўкву, і там яму айцы-базыльяне паказвалі гэты Цётчын рукапіс, які лічылі за беларускі скарб. Я. Германовічу манахі гэты рукапіс не аддалі. «Я быў ў Жоўкве, — працягваў А. Станкевіч, — гадоў некалькі пасля гэтага. Прасіў айцоў-базыльянаў паказаць мне гэны рукапіс. Аказалася, што не было таго

[1] Бібіла Ю. Матар'ялы да біографіі Цёткі // Запіскі аддзелу гуманітарных навук. Кн. 2. Працы клясы філёлёгіі. Мн., 1928. Т. І. С. 296-297.
[2] Панізнік С. Іларыён Свянціцкі // Полымя. 1968. № 3. С. 250.
[3] Рагойша В. Напісана рукой Купалы. Мн., 1982. С. 70.

айца, які кіруе манастырскай бібліятэкай, і ўбачыць гэнага рукапісу мне не ўдалося»[1].

З імем Адама Станкевіча звязана і яшчэ адна акалічнасць у справе выдання творчай спадчыны Цёткі. Так, верш «Мужыцкая доля», які прыпісваецца паэтцы, пачаў друкавацца без агаворак і каментарыяў як яе ўласны твор, бадай, ва ўсіх выданнях. Гэты верш уваходзіў у знакамітае нелегальнае выданне газеты «Свабода», здзейсненае «Кругам беларускай народнай прасветы», увесь тыраж якой быў, як вядома, канфіскаваны паліцыяй. А. Станкевіч у сваёй кнізе «Да гісторыі беларускага палітычнага вызвалення», спасылаючыся на пісьмо В. Іваноўскага, аднаго з ініцыятараў і ўдзельнікаў выдання, падрабязна апісваў яго змест і ўказваў, што аўтарам верша «Мужыцкая доля» «быў хлапец з Радашковіч, тады фельчар у Калінкінскай бальніцы ў Пецярбургу. Прозвішча гэтага хлапца праф. В. Іваноўскі ўжо не помніць»[2]. Гэтую акалічнасць заўважыў Р. Семашкевіч і падкрэсліў у сваім даследаванні[3], аднак яна ніяк не адбілася ў наступных выданнях і інтэрпрэтацыях твораў Цёткі. Вядома, што паэтка любіла падпісваць свае творы мужчынскім прозвішчам. Думаецца, аднак, што Банадысь Асака не з шэрагу яе псеўданімаў і належыць іншай асобе, сапраўды таму ж невядомаму «хлапцу з Радашковіч», які мог бы застацца ў гісторыі беларускай літаратуры аўтарам аднаго знакамітага верша, як, напрыклад, Паўлюк Багрым ці таямнічы І. Стаўбун.

Мала вывучанай старонкай да гэтага часу застаецца і беларускае асяроддзе паэткі, асабліва ў перыяд, калі схлынула хваля рэвалюцыйнага радыкалізму. Існуюць вядомыя публікацыі, дзе спецыяльна асвятляліся ўзаемаадносіны Цёткі з Я. Купалам, А. Бурбісам, І. Буйніцкім. Да 110-й гадавіны з'явіўся цікавы артыкул Л. Арабей пра сяброўку Цёткі Сабіну Ячыноўскую, але час тады яшчэ быў такі, калі нельга было прама сказаць, што яна была жонкай В. Іваноўскага. Вось так аскепачкам нашай культурна-гістарычнай спадчыны нешта ўвесь час перашкаджае злучыцца ў адзіны цэласны малюнак нацыянальнага адраджэння. Пытанне ўзаемаадносін Цёткі з братамі Луцкевічамі заставалася таксама амаль не распрацаваным. Прычына гэтага зразумелая, бо, як вядома, Антон Луцкевіч быў рэабілітаваны толькі ў 1989 г. А ў гэты час стала ўжо нібыта і не да Цёткі з яе іміджам рэвалюцыйнай пясняркі, аб чым заўсёды з гонарам пісала наша літаратуразнаўства. Аднак гэты імідж неяк не стасаваўся

---

[1] Станкевіч А. Беларускі хрысціянскі рух. Вільня, 1939. С. 37.
[2] Станкевіч А. Да гісторыі беларускага палітычнага вызвалення. Вільня, 1935. С. 73-75.
[3] Семашкевіч Р. Беларускі літаратурна-грамадскі рух у Пецярбурзе. (Канец XIX - пачатак XX ст.) Мн., 1971. С. 94.

з новай хваляй нацыянальнага адраджэння, і без канцэптуальнага перагляду Цётка нібыта выпадала з яе. Было гэта не зусім справядлівым, бо на глыбіні сваёй мастакоўскай душы ды і па характару сваёй творчасці Цётка была выразнай песняркай менавіта нацыянальна-адраджэнскага кірунку, які заставаўся нібы ў цені рэвалюцыйнага, апошні ж заўсёды падкрэсліваўся і выстаўляўся на першы план. Адбывалася падмена патрыятычнай ідэі рэвалюцыйнаю, і творчасць Цёткі ў літаратурна-крытычных ацэнках да сярэдзіны 90-х гадоў заставалася аднабаковай, спрошчанай.

Імёны Цёткі і Антона Луцкевіча раней ці пазней павінны былі паўстаць побач, бо гэта быў адзіны культурна-адраджэнскі, асветніцкі і палітычны асяродак — асяродак Беларускай Сацыялістычнай Грамады, а перад гэтым пецярбургскага «Круга беларускай народнай прасветы», асяродак «Нашай долі» і «Нашай нівы», Беларускага таварыства дапамогі пацярпелым ад вайны і іншых грамадскіх арганізацый у Вільні. Апрача таго, А. Луцкевіч быў аўтарам першых публікацый пра Цётку, аддаўшы ёй належнае як класіку беларускай літаратуры.

Звесткі аб А. Луцкевічу і Цётцы мы знойдзем толькі ў публікацыях 20-х гадоў Я. Хлябцэвіча, Ю. Бібілы, І. Замоцна, А. Шлюбскага. У канцы 60-х гадоў Р. Бярозкін, рыхтуючы крытычны нарыс аб Цётцы і не маючы магчымасці на той час прама назваць імя А. Луцкевіча, згадаў гоманаўскую цытату аб ёй, якая належыць А. Луцкевічу, і назваў апошняга адным «блізкім знаёмым Цёткі»[1]. У артыкуле «Антон Луцкевіч» польская даследчыца А. Бергман услед за А. Шлюбскім прыводзіць некалькі згадак аб Цётцы. Наогул у 50-70-я гады звесткі аб Луцкевічу і Цётцы можна было знайсці хіба толькі ў замежных выданнях. Так, у часопісе «Конадні» ў 1954 г. апублікаваў свае ўспаміны муж Цёткі С. Кайрыс, а ў 1955 г. — Ю. Вітан-Дубейкаўская, якая ўзгадвала, што Цётка «была ў духу і энергіі найлепшай калегаю Івана Луцкевіча» ў справе адкрыцця беларускіх школ у Вільні ў 1915 г. Цётка, як і Луцкевіч, падавала слушную заўвагу аўтарка, «была перакананая, што пасля вайны Беларусь будзе самастойная між іншымі вольнымі народамі. Трэба толькі панатужыць усе свае сілы, каб падрыхтавацца да гэтага вялікага моманту, калі беларускі народ сам будзе кіраваць сваю долю»[2]. Каб закончыць збольшага апісанне крыніц, якія ўтрымліваюць звесткі аб Луцкевічах і Цётцы, нельга не згадаць манаграфічны нарыс (неапублікаваны) аб Цётцы сумнавядомага

---

[1] Бярозкін Р. Кніга пра паэзію. Мн., 1974. С. 127. (Гэты абзац быў выкраслены з часопіснай публікацыі ў 1969 г. — машынапіс з рэдактарскай праўкай (БДАМЛіМ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 588, арк. 5).

[2] Вітан-Дубейкаўская Ю. Cor ardens. Успаміны пра Цётку — Алёізу Пашкевічанку-Кайрыс // На суд гісторыі. Мн., 1994. С. 11.

Лукаша Бэндэ, які вызначаецца дакументальнай дакладнасцю, бо карыстаўся аўтар віленскімі архіўнымі фондамі і іншымі мемуарнымі крыніцамі. Калі адкінуць чыста бэндаўскія вульгарызатарскія трактоўкі, можна атрымаць пэўную інфармацыю і ў ягоных «пісаных»[1].

Найбольш грунтоўнымі з адзначаных вышэй крыніц, безумоўна, з'яўляюцца публікацыі 20-х гадоў, асабліва «Матар'ялы да біяграфіі Цёткі» Ю. Бібілы, якая карысталася рукапісамі існуючага тады архіва Інбелкульта.

Знаёмства Цёткі з братамі Луцкевічамі хутчэй за ўсё адбылося ў Пецярбургу падчас існавання там культурна-асветнага гуртка беларускіх студэнтаў «Круг беларускай народнай прасветы». Гурток, па звестках Ю. Туронка, існаваў яшчэ да 1902 г. і не меў строгай арганізацыйнай формы, нагадваючы хутчэй «дыскусійны клуб»[2]. У 1902 г. на аснове гуртка была ўжо ўтворана Беларуская рэвалюцыйная партыя. Цётка навучалася тады на Курсах выхавальніц і кіраўніц фізічнай адукацыі П. Ф. Лесгафта ў Пецярбургу і там, як адзначае В. Рагойша, далучылася непасрэдна да нацыянальна-адраджэнскай справы, жаданне аддацца якой цалкам, магчыма, сталася прычынай таго, што яна неўзабаве пакінула вучобу[3]. Наведванне курсаў, дзе шанавалася вальнадумства і захоўваўся высокі ўзровень маральнай, эстэтычнай і прафесійнай патрабавальнасці, а таксама актыўны ўдзел у выдавецкай і прапагандысцкай дзейнасці «Круга...», сярод актывістаў якога былі браты І. і А. Луцкевічы, браты В. і Ю. Іваноўскія, В. Балейка, С. Ячыноўская і іншыя, з'явіліся вызначальнымі ў фарміраванні грамадзянскай пазіцыі і светапогляднай арыентацыі Цёткі. Яна становіцца свядомай дзяячкай нацыянальна-вызваленчага руху, актывізаванага рэвалюцыйнай барацьбой супраць царскага самаўладдзя. Зусім натуральна, такім чынам, што, калі паўстала ідэя ўтварэння першай беларускай рэвалюцыйнай партыі (потым названай Беларускай Сацыялістычнай Грамадой), Цётка стаяла ля вытокаў яе стварэння поруч з братамі Іваноўскімі і Луцкевічамі.

Вярнуўшыся ў 1904 г. на Беларусь, працуючы ў Вільні і Нова-Вілейцы, Цётка была ўжо сталым сябрам грамады, аб'ядноўваючы ў сваёй грамадска-палітычнай дзейнасці рэвалюцыйнае змаганне супраць царызму са змаганнем за нацыянальнае адраджэнне Бацькаўшчыны. Луцкевічы ў гэты час, як вядома, працавалі ў Менскім камітэце грамады, але яны наведвалі Вільню, бывалі на

---

[1] Бэндэ Л. А. С. Пашкевіч (Цётка): Крытыка-біяграфічны нарыс // БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 71.
[2] Туронак Ю. В. Іваноўскі і адраджэнне Беларусі // Маладосць. 1994. № 8. С. 203.
[3] Рагойша В. Кантакты: Літ.-крыт. артыкулы, эсэ. Мн., 1982. С. 20-25.

сходах (канферэнцыях) БСГ, якія Цётка ладзіла на кватэры сваёй сястры на Кальварыі, а таксама на кватэры сваёй сяброўкі К. Івановай, з якою навучалася разам у Пецярбургу і якая працавала ў псіхіятрычным шпіталі ў Нова-Вілейцы[1].

У 1906 г. браты Луцкевічы нелегальна пераязджаюць у Вільню, пераж ываючы значныя цяжкасці жыцця ў такім становішчы. «Пачаткова памагала ім адзіна Алаіза Пашкевіч, «Цётка», якая, аднак, сама мусіла ўкрывацца», — пісала аб гэтым перыядзе А. Бергман[2]. Калі ж з'явілася магчымасць разгарнуць выдавецкую дзейнасць у Вільні, у многім стараннямі Луцкевічаў, а таксама Цёткі, пачынае выходзіць газета «Наша доля», першы нумар якой адкрываўся напоўненым сімволікай нацыянальнага адраджэння вершам Цёткі «Наш палетак». Беларусь уяўляецца ў вершы як «наш палетак негараны», таму што сыны беларускія, якіх «некасць мара ўсё звадзіла», доўгі час засявалі сваімі талентамі і працай глебу чужых культур, аралі суседскія палеткі, не дбаючы аб уласным.

Наш палетак паміж межаў,
З-за каторых цвіце збожжа;
А наш скравак штось залежаў;
На загон зысці не можа.
Ці то глеба да нічога?
Ці то рукі ў нас слабыя,
Што не маем й зерня свога,
Што мы ходзім як сляпыя?
Глеба чорна, ў руках сіла.
Толькі нашых гаратаяў
Некась мара ўсё звадзіла
Гэй за межы да выраяў.
Наш сявец не раз там кідаў
Зачатое зерне з жмені,
Ён не раз там плёны выдаў.
А у нас раслі каменні.[3]

Выразна адчуваецца ідэйна-вобразная пераклічка верша Цёткі з вершам «Наша ніўка» К. Каганца. Гэты верш красамоўна сведчыў аб патрыятычных памкненнях Цёткі, для якой нацыянальна-адраджэнская справа трывала станавілася на грунт асветніцтва і абуджэння нацыянальнай свядомасці народа, станавілася галоўнай справай жыцця. Далей у гэтым жа нумары «Нашай долі» было змешчана алегарычнае апавяданне Цёткі «Прысяга над крывавымі разорамі»,

---

[1] Бібіла Ю. Матар'ялы... С. 295.
[2] Bergman A. Sprawy Białoruskie w II Rzeczpospolitej // Prace Białostockiego Towarzystwa Naukowego. Warszawa, 1984. N 28. S. 169.
[3] Цётка. Творы / Уклад, і прадм. С. Александровіча. Мн., 1976. С. 83.

якое гучала як рэквіем паэткі па задушанай і патопленай у крыві рэвалюцыі з яе растаптаным ідэалам сацыяльнай справядлівасці. Гэтым апавяданнем Цётка як бы развітвалася з рэвалюцыйным шляхам барацьбы, абіраючы новы стваральны шлях нацыянальна-асветніцкай штодзённай руплівай працы. Гэта быў час, аб якім А. Луцкевіч, успамінаючы падрыхтоўку нумароў «Нашай долі», пісаў: «Цэлы матэрыял прыгатавалі разам з Цёткай»[1].

Да выдання «Нашай нівы» Цётка спрычынілася ў меншай ступені, таму што ўжо з 1906 г. мусіла ад'ехаць на эміграцыю ў Львоў — прабыванне ў Вільні надалей для яе рабілася небяспечным. Аднак Цётка становіцца адным з карэспандэнтаў «Нашай нівы», друкуючы там вершы і допісы. Праўда, публікацый не так шмат, бо, знаходзячыся доўгі час за мяжою, яна была занятая вучобай у Львоўскім і Кракаўскім універсітэтах, папраўленнем здароўя, якое падточвалі сухоты, заробкамі дзеля кавалка хлеба. Вось як аб гэтым перыядзе жыцця Цёткі піша Ю. Бібіла, спасылаючыся на лісты і рукапісы Інбелкульта, на ўспаміны брата паэткі Войцэха Пашкевіча і сябра В. Чыжа: «У 1908-1909 гг. Цётка асядае ў Кракаве, дзе залічаецца на гісторыка-філалагічны факультэт універсітэта. Яшчэ ў Львове слухала лекцыі Грушэўскага, але ён не спадабаўся ёй за «бацькоўскія адносіны да беларусаў». Тут яна водзіць знаёмства з літоўскімі дзеячамі, да якіх належаў і яе будучы муж. Наведваецца часта ў арганізацыю сацыялістычнае студэнцкае моладзі «Спуйня». Згодна засвядчэння некаторых асоб, Цётцы на чужыне цяжка часам прыходзілася біцца за кавалак хлеба. Каб здабыць сродкі на пражыццё, яна навучаецца масажу, працуе як фэльчарка, сястра міласэрдзя, артыстка. У трудныя хвіліны прыходзіў на дапамогу Іван Луцкевіч»[2].

Чарговы моцны ўсплёск культурна-асветнай працы, звязаны з імёнамі Цёткі і Луцкевічаў, прыпадае на 1914-1916 гг., калі паэтка канчаткова вяртаецца на Беларусь. Значна пашырыўся ў гэты час нацыянальна-культурны рух, дзякуючы шматгадовай плённай працы «Нашай нівы». Не без дапамогі Луцкевічаў удалося Цётцы арганізаваць часопіс «Лучынка», фактычным рэдактарам якога яна з'яўлялася. Здзейснілася яе мара аб стварэнні беларускага дзіцячага часопіса — мара аб мэтанакіраваным выхаванні і нацыянальна арыентаванай адукацыі беларускіх дзяцей, для якіх яна пісала вершы, апавяданні, прыпавесці, складала чытанкі, перакладала з іншых моў.

---

[1] Bergman A. Sprawy Białoruskie ... S. 170.
[2] Бібіла Ю. Матар'ялы... С. 297.

У час нямецкай акупацыі Вільні Цётка разам з Луцкевічамі шмат працавала ў створаных тады беларускіх грамадскіх арганізацыях — у Беларускім таварыстве дапамогі пацярпелым ад вайны, адкрытым у 1915 г. у Вільні, а таксама на школьна-асветнай ніве. Антон Луцкевіч у нататках аб гісторыі стварэння беларускіх школ у 1915— 1916 гг.[1], а таксама ў іншых публікацыях адзначаў вялікую арганізацыйную працу Цёткі, якая сама шукала настаўнікаў для школ, збірала дзяцей, кіравала школьнай работай, выкладала педагогіку і гігіену на адкрытых яе стараннямі настаўніцкіх курсах. Нарэшце, Антон Луцкевіч быў аўтарам першых пасмяротных публікацый пра Цётку ў «Гомане» (1916-1917) і ў кнізе «Нашы песняры» (1918). Пісаў ён аб яе літаратурнай дзейнасці і ў пазнейшых літаратурна-крытычных працах.

Як літаратурны крытык і даследчык літаратуры А. Луцкевіч залічаў Цётку да «народніцка-натуралістычнага» кірунку беларускай паэзіі, які пачаўся ад Ф. Багушэвіча і да якога належалі таксама, на думку А. Луцкевіча, Я. Лучына, А. Гурыновіч, А. Абуховіч і, урэшце, будучыя нашаніўцы К. Каганец, Ядвігін Ш., Цётка[2]. У кнізе «Нашы песняры» А. Луцкевіч стаў фактычна першым біёграфам Цёткі, першым яе літаратурным крытыкам, першым, хто даў высокую грамадскую ацэнку ўсёй яе нацыянальна-адраджэнскай дзейнасці: «Незвычайная разнароднасць грамадскай працы, жаданне ўсюды прылажыць руку да святой справы адраджэння беларускага народа сведчаць найлепей аб духоўным багацці гэтай першай беларускай паэткі і пісьменніцы»[3]. Менавіта А. Луцкевіч — паплечнік Цёткі, які добра ведаў яе творчую натуру і грамадскія памкненні, — рабіў акцэнт не на рэвалюцыйным пафасе асобных яе твораў, што стала дамінаваць у літаратуразнаўчых ацэнках Цёткі ў пазнейшы час, а на тым, што Цётка была адной з «тэй невялікай жмені людзей, каторыя тварылі беларускую ідэю» і для якіх «справа беларуская станавіла быццам інтэгральную, неаддзялімую часць іх душы»[4]. Гэта было асноўным для А. Луцкевіча ў разуменні творчай і грамадзянскай пазіцыі Цёткі.

Яшчэ адна важная згадка ўтрымліваецца ў названым артыкуле А. Луцкевіча аб тым, што Цётка пакінула багатую літаратурную спадчыну, якая засталася ў рукапісах і з якою ў ваенным часе нельга

---

[1] БДАМЛіМ, ф. 3с, воп. 1, адз. зах. 126, арк. 118-121.
[2] Луцкевіч А. Галоўныя кірункі ў беларускаі паэзіі. Вільня, 1933. С. 7.
[3] Навіна А. Нашы песняры. Вільня, 1918. С. 60.
[4] Там жа. С. 61.

было ні пазнаёміцца, ні выкарыстаць яе[1]. Такім чынам, Луцкевіч зусім пэўна пісаў аб рукапісным архіве паэткі, лёс якога выклікае пытанні. Вядома, што ў 20-я гады пры збіранні матэрыялаў для выдання твораў Цёткі І. Замоцін і спецыяльная камісія пры Інбелкульце рабілі захады, каб атрымаць ад мужа пісьменніцы С. Кайрыса архіў, які ён захоўваў пасля яе смерці. Звярталіся да яго непасрэдна і праз А. Луцкевіча, але безвынікова. Як стала вядома з апублікаваных успамінаў С. Кайрыса аб Цётцы, ён сапраўды доўгі час захоўваў яе рукапісную спадчыну, але мусіў усё пакінуць, тэрмінова выязджаючы з Коўна ў 1944 г. Сярод рукапісаў, як згадваў ён, былі пераважна чарнавікі ўжо друкаваных твораў, але чаму С. Кайрыс не перадаў іх у Інбелкульт па прапанове І. Замоціна? Магчыма таму, што ён вагаўся, не вельмі давяраючы афіцыйным установам у Савецкай Беларусі, бо згадваў, што хацеў параіцца з братам Цёткі: «Адабраў тое, што мне выдавалася больш вартасным, у асобную папку і чакаў нагоды для навязання лучнасці з Цётчыным братам Вацлавам, каб выясніць, якой беларускай арганізацыі маю гэтую спадчыну перадаць»[2]. Тым не менш Ю. Бібіла ў сваіх «Матар'ялах...» выкарыстоўвала біяграфію, напісаную братам Алаізы Войцэхам (Вацлавам?) Пашкевічам, спасылаючыся на яе як на рукапіс Інбелкульта. Біяграфіяй, напісанай па-польску братам Цёткі, як аказваецца, карыстаўся і Бэндэ, аб чым ён згадваў у лімаўскай публікацыі 1946 г., але натрапіў ён на гэты матэрыял адразу пасля вайны ў Віленскім архіве. Магчыма, існавала некалькі варыянтаў ці копій гэтай біяграфіі, адну з якіх брат Цёткі перадаў у Інбелкульт, а другую С. Кайрысу ці А. Луцкевічу. З таго архіва, які, відавочна, захоўваў Кайрыс, вядомы і даступны даследчыкам стаў вельмі каштоўны пакет асабістых дакументаў Цёткі, што захоўваўся ў Дзяржаўным гістарычным архіве Літвы (частка матэрыялаў была апублікавана Л. Арабей і В. Рагойшам)[3], а цяпер знаходзіцца ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва[4]. Невялікая частка матэрыялаў, якія раней таксама захоўваліся ў Вільні, была апісана Л. Бэндэ[5]. Сярод іх чарнавы аўтограф верша «Адкрый пані», які Бэндэ ў 1947 г. апублікаваў як невядомы верш Цёткі, напісаны на матыў народнай жніўнай песні[6]. Але пра гэты верш ёсць зусім пэўнае сведчанне А. Луцкевіча, які ў свой час

---

[1] Там жа. С. 67.
[2] Кайрыс С. З маіх успамінаў пра Цётку // На суд гісторыі. Мн., 1994. С. 21.
[3] Арабей Л. Новыя матэрыялы аб Цётцы // Маладосць. 1955. № 6; Рагойша В. Кантакты. Мн., 1982. С. 26-28.
[4] БДАМЛіМ, ф. 3с, воп. 2, адз. зах. 4.
[5] Літ. і мастацтва. 1946. 13 ліп.
[6] Беларусь. 1947. № 6. С. 25.

перапісаў яго і дадаў невялічкую нататку пра гісторыю яго стварэння, назваўшы яе «Нязнаны верш Цёткі».

Сутнасць справы была ў тым, што ў 1915 г. на кватэру Луцкевічаў на Віленскай вуліцы зайшлі «дзве польскія дамы» і звярнуліся з просьбай. Вось як апісвае сітуацыю А. Луцкевіч: «Адна з дам (не помню каторая) напісала па-польску повесць з жыцця нашага краю. У гэтай повесці, паміж іншым, апісваюцца дажынкі ў панскім двары. Паненка прымае жнеяк, якія ёй пяюць песню, зложаную па-польску аўтаркай повесці. Песня мае сувязь з асобай паненкі, дзеля таго і была адумысля скампанована. Але аўтарка, каб захаваць мясцовы каларыт, хацела, каб песня была перакладзена на беларускую мову. Я абяцаў дапамагчы дамам у гэтай справе і звярнуўся да Цёткі, прапануючы, каб яна за гэта ўзялася. Цётка ахвотна ўзялася за справу і адведала дам, якія ёй далі свой польскі тэкст. Цётцы арыгінал вельмі не спадабаўся, і яна засцераглася, што зробіць вольны пераклад. Дамы згадзіліся. Хутка Цётка забеглася да нас з гатовай працай. «Чыставік» панесла дамам, а «Чарняк» пакінула мне. Вось гэты пераклад, каторы хутчэй можна лічыць арыгінальным вершам Цёткі, бо ад арыгіналу ў ім асталося вельмі мала»[1]. Далей ў рукапісе ішоў тэкст верша, акуратна перапісаны А. Луцкевічам:

Адкрый, пані, добра пані,
Цісовы вароты:
Нясуць жнейкі, нясуць жнейкі
Вянец шчыры-злоты.

Сонца грэе, сонца грэе —
Наспела пшаніца,
Ясна пані, добра пані,
Красна маладзіца.

Ой, час табе, жытні колас,
Час вам, пшонны зёрны.
Пахіліцца, палажыцца
Пад каменны жорны...[2]

Далей у вершы жнейкі перасцерагаюць сваю пані, каб не «праспала» «веснавых дзянёчкаў», у чым быў празрысты намёк на каханне і заручыны, бо ўжо «ідзе вораг-панявольца, нясе злотны сецi». Дабрыня пані абмалявана ў традыцыях В. Дуніна-Марцінкевіча, аднак калі прынцып ідэалізацыі адносін пана і селяніна быў

[1] БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 1, адз. зах. 268, арк. 3.
[2] Там жа, арк. 4.

арыгінальным у яго паэтыцы, то ў вершы, перакладзеным Цёткай, адчуваецца больш ненатуральнай саладжавасці:

Наша пані не слухае
Той далёкай весці,
Бо нашто ёй свае дзеткі,
Калі нашы песціць,
Бо нашто ёй свае дзеткі
І сямейка ўласна,
Калі нас, як дзетак любіць
Наша пані ясна.[1]

А. Луцкевіч, каменціруючы верш, заўважыў, бясспрэчна, ідылічнасць адносін паміж паняй і жнеямі ў духу В. Дуніна-Марцінкевіча, тлумачачы гэта тым, што ідэя яго «не Цётчына», а «аўтаркі повесці», а «творчасць Цёткі выявілася тут у тым, што верш быў апрануты ў беларускае слова і атрымаў характар, блізкі да народнай жніўнай песні»[2]. Такім чынам, А. Луцкевіч праліваў святло на адзін з апошніх твораў Цёткі, што належаў таму перыяду яе жыцця, які, мабыць, не быў плённым на вершы. І гэтая звестка, здавалася б, досыць перыферыйная ў адносінах да творчай спадчыны Цёткі, з'яўляецца менавіта той каштоўнай рэліквіяй, да якой, як пісаў М. Ермаловіч, трэба адносіцца з асаблівай увагай.

Як бачна, узаемадачыненні Цёткі з братамі Луцкевічамі былі рознастароннімі, ахаплівалі сферу як чыста чалавечых адносін, дапамогі ў цяжкія хвіліны жыцця, увагі, падтрымкі, так і сферу палітычнага, нацыянальна-культурнага адраджэння, дзе яны былі паплечнікамі, аднадумцамі. Звязваюць іх таксама стасункі літаратурныя, пісьменніцкія, бо Антон Луцкевіч даваў першыя літаратурна-крытычныя ацэнкі творчасці Цёткі, адводзячы ёй заслужаную ролю адной з заснавальніц і выдатных творцаў беларускай літаратуры пачатку XX ст. Аб гэтым важна ўзгадаць цяпер, калі мы намагаемся звязаць асобныя фрагменты нашай пашкоджанай забаронамі і стратамі культурна-гістарычнай спадчыны ў цэласную і велічную карціну нацыянальнага адраджэння.

---

[1] БДАМЛіМ, ф. 3, воп. І, адз. зах. 268, арк. 4.
[2] Там жа, арк. 5.

Раздзел 3

ДЗВЕ СТЫХІІ Ў ТВОРЧАСЦІ ЦЁТКІ

Адначасова выдадзеныя ў мяст. Жоўква ў 1906 г. паэтычныя кнігі Цёткі «Хрэст на свабоду» і «Скрыпка беларуская» адлюстроўвалі як бы дзве плыні, дзве стыхіі яе творчасці: рэвалюцыйна-змагарную і нацыянальна-патрыятычную. Гэта былі і дзве дамінанты яе натуры, якія падкрэсліў, выкарыстаўшы вобразнае тыпалагічнае параўнанне, гісторык М. Ермаловіч у згаданай ужо намі раней рэцэнзіі, аднак яго знамянальныя радкі засталіся толькі ў аўтарскім машынапісным тэксце: «Цётка як бы аб'ядноўвала ў сабе дзвюх выдатных жанчын нашай старажытнасці: Рагнеду і Ефрасінню Полацкую. Як першая, яна была барацьбітом за волю радзімы і, як другая, — асветніцай свайго народу»[1].

Сёння ўжо нейкім другарадным бачыцца той факт, што паэтычныя кнігі Цёткі былі выдадзены пад мужчынскімі псеўданімамі: Гаўрыла і Гаўрыла з Полацка. Сімвалічным быў і яе псеўданім Мацей Крапіўка, які разам з першымі двума празрыста нагадваў пра літаратурную традыцыю Ф. Багушэвіча, свядома падхопленую Алаізай Пашкевіч. Яна ж у партыйнай, грамадскай дзейнасці была вядомая пад «хатняю» мянушкай Цётка, — так пасваяцку празваў яе сусед-зямляк і сябра па барацьбе В. Іваноўскі. Думаецца, будзе слушным меркаваць, што спачатку А. Пашкевіч і не думала звязваць сваю літаратурную дзейнасць з псеўданімам Цётка, хоць яна яго ўжывала ўжо ў якасці літаратурнага ў «Першым чытанні для дзетак беларусаў» (1906). Пераважна псеўданімам Цётка яна карысталася і ў апошнія гады творчай дзейнасці — у час рэдагавання часопіса для моладзі «Лучынка» (1914-1915). Аднак можна заўважыць, што карысталася гэтым псеўданімам тады, калі патрабавалася падкрэсліць ролю старэйшага вопытнага выхаваценя і адначасова добразычлівага блізкага чалавека, якому можна па-сваяцку даверыцца. Ласкавая мянушка Цётка адпавядала ёй і ў штодзённай актыўнай палітычнай барацьбе, звязанай як з колам блізкіх сяброўаднадумцаў, так і з шырокімі масамі працоўных людзей, якім трэба было несці асвету, якіх трэба было запаліць змагарным агнём душы, а ўсё гэта было магчыма, толькі выклікаўшы іх давер. Цётцы, несумненна, падабаўся партыйны назоў, які даваў часам права на

---

[1] Ермаловіч М. Жыве яе ліра (машынапіс) // БДАМЛіМ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 812, арк. 98. Рэцэнзія надрукавана ў часопісе «Полымя» (1977. № 3. С. 240-243) без прыведзеных радкоў.

камандны тон. Яе маладзейшы паплечнік па грамадзе Я. Хлябцэвіч пісаў у сваіх успамінах аб тым, што Цётка закончыла сваю нелегальную партыйную дзейнасць у пачатку 1906 г. скліканнем другога з'езда Беларускай Сацыялістычнай Грамады, дзеля чаго пасылала сябрам дэпешы. «Калі я ў часе калядных канікул, — пісаў Я. Хлябцэвіч, — знаходзіўся ў Бельскім павеце Горадзеншчыны, дык атрымаў ад яе гэткую тэлеграму: «Халімон, прыязджай у Менск на шлюб. Цётка»[1]. Дзіўным чынам перапляліся ў гэтым сціслым загадным выразе палітыка і літаратура! Цётка свядома абыгрывае для новай палітычнай сітуацыі імя літаратурнага персанажа з вядомага твора В. Дуніна-Марцінкевіча «Халімон на каранацыі», толькі «каранацыя» перайменавана ёю ў «шлюб». У асяроддзі тагачасных нашых змагароў-адраджэнцаў гэта была зразумелая і красамоўная сімволіка. Калі ж мы заўважым, што на той час «Быліцы, расказы Навума» В. Дуніна-Марцінкевіча яшчэ не былі апублікаванымі, што на іх ляжала пячатка царскай цэнзурнай забароны, то відавочным аказваецца той узараны папярэднікамі грунт, на якім вырастала новае адраджэнне: традыцыю адраджэння спеліў і В. Дунін-Марцінкевіч. Творы яго былі актыўным спажыўным рэчывам гэтага грунту, нароўні з творамі Ф. Багушэвіча, і дарэмна было ўпікаць пісьменніка-гуманіста ў ідылічным згладжванні класавага канфлікту! Твар і ролю царызму як прыгнятальніка беларускага народа ў яго шляхецкім і сялянскім складзе адначасова В. Дунін-Марцінкевіч бачыў выдатна, без ілюзій, і паказаў без прыкрас. Таму плеяда актывістаў-адраджэнцаў не магла не лічыць сваім набыткам такую пазіцыю «шляхецкага ідэаліста» Навума Прыгаворкі, ведаючы і перахоўваючы яго забароненыя творы ў рукапісах. Менавіта аб тым, што ў асяроддзі грамадоўцаў і нашаніўцаў выдатна ведалі забароненыя творы В. Дуніна-Марцінкевіча, гаворыць згаданая тэлеграма Цёткі да Я. Хлябцэвіча.

Традыцыя ж Ф. Багушэвіча празрыстым намёкам праглядаецца, як мы ўжо заўважылі, у мужчынскіх псеўданімах Цёткі. Аднак псеўданімы Мацей Крапіўка, Гаўрыла з Полацка былі не простай стылізацыяй пад Мацея Бурачка ці Сымона Рэўку з-пад Барысава. Тут ізноў жа пытанне традыцыі, наследавання было пастаўлена на ўзровень мастацкай задачы. Гэта задача была, з аднаго боку, канцэптуальна сфармулявана ў прадмове да «Скрыпкі беларускай»: «Доўга я гадаў і думаў, як сябе зваць, ці то палякам, ці то літоўцам, бо слова «тутэйшы» мне не смакавала. І так колькі гадоў я хістаўся то на тую, то на другую старану, аж покі не папала ў мае рукі «Дудка»

[1] Хлябцэвіч Я. Цётка // Полымя. 1924. № 3. С. 142.

Мацея Бурачка; яна то мне сказала, што хто гаворыць па-тутэйшаму, па-мужыцку, значыцца ён гаворыць па-беларуску, а хто гаворыць па-беларуску, той беларус. Прачытаўшы тую «Дудку», я сказаў: «Дзякуй табе, Мацей Бурачок! Чэсць і слава тваему слову! А ты, «Дудка», грай і мне голас дай». З таго дня пачаў і я майстраваць інструмант. Выйшла з-пад рук «Скрыпка»[1]. Цётка як ідэолаг адраджэння, як бачым, робіць наступны лагічны пасля Ф. Багушэвіча крок. Ф. Багушэвіч, як справядліва заўважылі даследчыкі, назваўшы мову беларускай і звязаўшы з ёю гістарычнае выжыванне нацыі, яшчэ не называў свой народ — беларускім[2]. Гэта зрабіла Цётка, сцвердзіўшы натуральную думку: «хто гаворыць па-беларуску, той беларус». Яе сцвердзіць і Я. Купала, у вершы якога лірычны герой-мужык урачыста прамовіць: «Я мужык-беларус, — пан сахі і касы!»

Мы закранулі адзін бок наследавання Цёткай багушэвічаўскай традыцыі; ён датычыць ідэалагічнай тэрміналогіі адраджэння. Аб наследаванні ў мастацка-эстэтычнай сферы слушна пісаў яшчэ ў 20-я гады М. Гарэцкі: «Па кірунку і характару шмат якіх вершаў Цётка мае духова-літаратурны звязак з Багушэвічам. Яна пачала майстраваць сваю «скрыпку» пад тон яго «дудкі»[3].

Аднак ёсць яшчэ адзін нюанс у наследаванні Цёткай традыцыі Ф. Багушэвіча. Задумаемся, навошта ўсё ж спатрэбілася паэтцы містыфікацыя з мужчынскімі псеўданімамі? Думаецца, адказ на гэтае пытанне быў закладзены Ф. Багушэвічам у яго прадмове да другога зборніка «Смык беларускі»: «...Не раўня я Бурачку, — ён лепей, можа, знае жыццё мужыцкае, больш, можа, відзеў і чуў; але так мне спадабаліся яго тыя вершы, што і я здумаў папрабаваць штокольвек напісаць... Вот я і напісаў з дзесятак песняў «сякіх-такіх». Граю трошкі на скрыпачцы, ну дык няхай і мая ксёнжачка завецца струмантам якім; вот я і назваў яе «Смык». Смык ёсць, а хтось скрыпку, можа, даробе, а там была «Дудка» — вот мы і зробім музыку»[4]. Як вядома, той «хтосьці» павінен быў быць сам Ф. Багушэвіч, які, як сцвярджаюць даследчыкі, сапраўды напісаў і аддаў у віленскую друкарню свой трэці паэтычны зборнік «Скрыпачка беларуская», аднак па нейкіх прычынах зборнік не быў апублікаваны, а сляды гэтага рукапісу згубіліся[5]. Наша гіпотэза заключаецца ў тым, што калі б гэты зборнік Ф. Багушэвіча ўбачыў свет, у ім бы аўтар

---

[1] Цётка. Творы. Мн., 1976. С. 24.
[2] Тарасюк Л. Ад «тутэйшасці» да Беларусі // Крыніца. 1995. № 11-12. С. 23.
[3] Гарэцкі М. Гісторыя беларускай літаратуры. Мн., 1982. С. 289.
[4] Багушэвіч Ф. Творы. Мн., 1991. С. 65.
[5] Янушкевіч Я. Абаронца праўды // Багушэвіч Ф. Творы. Мн., 1991. С. 13.

выступіў ужо пад новым, трэцім псеўданімам, што цалкам бы адпавядала канцэпцыі прадмовы да «Смыка беларускага»: стварыць уражанне шматлікасці творцаў беларускай літаратуры; уражанне, што гэта літаратура — не нешта эпізадычнае, а масавы магутны рух. Багушэвіч адзін імкнуўся стварыць уражанне гэтага руху, прыблізна на пятнаццаць год апярэджваючы яго сапраўднае гістарычнае з'яўленне. Менавіта таму ён не падпісаў другі свой зборнік тым самым псеўданімам Мацей Бурачок, менавіта таму трэці яго зборнік не мог быць падпісаны ніводным з ужо выкарыстаных псеўданімаў. Аднак багушэвічаўская «скрыпка» пакуль што так і не зайграла ў «аркестры» беларускай літаратуры. Гэтую місію суджана было выканаць «Скрыпцы беларускай» Цёткі, якая менавіта таму абрала псеўданім Гаўрыла з Полацка, што ён натуральна ўпісваўся ў азначаны Ф. Багушэвічам рад і быў тым чаканым, сапраўдным водгукам на покліч-прароцтва Ф. Багушэвіча: «Смык ёсць, а хтось скрыпку, можа, даробе, а там была «Дудка» — вот мы і зробім музыку».

Мужчынскія псеўданімы Цёткі так і засталіся кнігавыдавецкім фактам і гэта якраз падкрэслівае іх містыфікацыйны характар — тое, што пісьменніца падхоплівала і працягвала «правілы гульні», прапанаваныя Мацеем Бурачком. Таксама зразумела, што паколькі гэта так, то трывала замацаваўся за Алаізай Пашкевіч яе рэальна-жыццёвы, зліты з яе канкрэтнай асобай псеўданім Цётка, які стаў пакрываць сабой і ўсю яе літаратурную творчасць, надрукаваную пад іншымі псеўданімамі.

Літаратурная спадчына Цёткі (паэзія, проза, публіцыстыка) сведчаць аб ёй як аб асобе ярка таленавітай, надзвычай эмацыянальнай, захопленай справай нацыянальнага адраджэння. Як слушна заўважаў М. Ермаловіч, «Цётка ішла ў літаратуру ў першую чаргу для таго, каб выказаць сваю трывогу і свой боль за цяжкую долю радзімы і заклікаць да працы на «родным палетку» ... — гэтая высокая патрыятычная ідэя і была тым агнём, які распаліў талент Цёткі»[1]. Рэвалюцыя 1905 г. толькі падклала вугольляў у гэтае полымя, была ўспрынята як гістарычны шанц, не скарыстаць які было б недаравальнай памылкай, бо ў гэты момант задачы рэвалюцыйнага змагання з царызмам супадалі з задачамі нацыянальнага адраджэння. І адным з вынікаў гэтага супадзення было тое, што «фактычна вершамі Цёткі, як і яе палымянымі прамовамі, рэвалюцыя 1905 года загаварыла па-беларуску»[2]. Цётка прыйшла ў беларускую паэзію, каб сцвердзіць

[1] Ермаловіч М. Жыве яе ліра // Полымя. 1977. № 3. С. 242.
[2] Ермаловіч М. Жыве яе ліра // Полымя. 1977. № 3. С. 242.

уласнай творчасцю грамадзянскі абавязак песняра служыць нацыянальнаму, сацыяльнаму і духоўнаму абуджэнню сваёй Бацькаўшчыны. Рэвалюцыйны і нацыянальна-патрыятычны кірункі яе грамадскай і паэтычнай дзейнасці цесна лучыліся адзін з адным, былі фактычна зліты, як два бакі адной справы. Рэвалюцыя 1905 г. надала дадатковую энергію нацыянальна-вызваленчай барацьбе, якая ўжо выспявала, набывала свае формы перад гэтым. Рэвалюцыя актывізавала і перавяла гэтыя формы ў легальнае рэчышча. Цётка і яе паплечнікі-адраджэнцы ўспрынялі рэвалюцыю як магчымасць больш хутка і радыкальна ўвасобіць мэту адраджэння Бацькаўшчыны, надаючы адраджэнню не толькі сацыяльна-палітычны, але і нацыянальна-дзяржаўны змест. Невыпадкова ўжо на другім з'ездзе грамады ў студзені 1906 г. была прынята рэзалюцыя аб стварэнні незалежнай беларускай рэспублікі[1]. Менавіта патрыятызм Цёткі даў штуршок яе рэвалюцыйнасці, якая была тады часовай формай і мерай яго праяўлення. Патрыятызм жа Цёткі можна параўнаць з міцкевічаўскім, бо ён быў глыбінным і ўсёабдымным. «Вялікая любоў да Бацькаўшчыны — грунт, змест і хараство яе паэзіі», — без перабольшвання пісаў аб Цётцы М. Гарэцкі[2].

Патрыятычная лірычная дамінанта творчасці Цёткі праявілася ўжо ў яе ранніх прыродаапісальных вершах «Лета» і «Восень», напісаных у 1902-1903 гг. і ўпершыню апублікаваных у зборніку «Скрыпка беларуская». У гэтых вершах створаны тонкія, густоўныя і надзвычай эмацыянальныя прыродаапісальныя малюнкі — сапраўды жывапіс словам! Цётка па-майстэрску ўзнаўляе асноўныя моманты сялянскай працы (летняй і восеньскай), малюе прыродныя адметнасці кожнага каляндарнага часу, апісвае летняе ігрышча, восеньскі кірмаш. Прычым робіць яна гэта не звонку, а знутры, выкарыстаўшы для гэтага адпаведныя мастацкія прыёмы. Лірычны герой верша «Лета» чуе сябе мастаком-пейзажыстам, які прысутнічае на пярэстым летнім карагодзе, імкнучыся намаляваць фарбамі тое адчуванне свята жыцця, якое дае чалавеку толькі лета, але ж са скрухай заўважае, што ў яго няма такіх фарбаў, каб перадаць усё багацце бляску ўрачыстай купальскай прыроды:

Толькі шкода — фарб замала
Трудна будзе рысаваць.
Няма ж такой, каб блішчала,
Няма ж пэндзля дзе дастаць,

---

[1] Хлябцэвіч Я. Цётка // Полымя. 1924. № 3. С. 144.
[2] Гарэцкі М. Гісторыя беларускай літаратуры. С. 292.

Што маршчынкай на паўціне
Ценем лёгкім след вядзе,
Адным змахам па хусціне
Твар адбіў бы, як ў вадзе.[1]

Цяжкая задача для майстра-самавука перадаць незвычайнае хараство Касі — абаяльнай працавітай беларускай дзяўчыны, у ідэалізаваным вобразе якой Цётка сімвалічна ўвасобіла ўсё хараство і веліч роднай старонкі. Кася — гэта чысты і цнатлівы твар самой Беларусі, адбіты ў дзявочым харастве:

…Доўгі косы вянком уюцца,
Зубы белыя смяюцца.
Стан танюткі, як былінка.
Ну і Кася, ну дзяўчынка!
Як царэўна, як багіня!
Як нарцыса, як вяргіня!
Як лілея на Дунаю,
Як пралеска сярод гаю.
Цвіце Кася на ўсю вёску
Зоркай яснай…[2]

Пасля В. Дуніна-Марцінкевіча, які не шкадаваў пяшчотных тонаў, яркіх фарбаў і пачуцця замілаванасці, апісваючы ідэальнае хараство і дабрачыннасць беларускай вясковай дзяўчыны ў вобразах Агаткі («Купала»), Касі — «стаўроўскай дзевы» («Стаўроўскія дзяды») і Тадоркі («Шчароўскія дажынкі»), ніхто з беларускіх пісьменнікаў XIX ст. не стварыў падобнага жаночага вобраза, не выказаў такога захаплення жаночай прыгажосцю менавіта як бясцэнным скарбам роднай зямлі — Беларусі. Гэта зрабіла толькі Цётка, узнавіўшы марцінкевічаўскую традыцыю.

У розны час крытыкі звярталі ўвагу на пэўную стылёвую неапрацаванасць, тэхнічную незавершанасць паэзіі Цёткі. Прычыну гэтай «нястачы тэхналогіі», па выразу Р. Бярозкіна, ён сам бачыў у пэўным «несупадзенні» грамадскай і эстэтычнай галін дзейнасці Цёткі: «Другая галіна ўсведамляла сваю падначаленасць, сваю «службовасць» у дачыненні да першай, што мела, у прыватнасці, вынікам недастаткова высокі ўзровень самога верша, якім пісала Цётка, яго моўнай, стылёвай і рытмічнай культуры: засілле паланізмаў і дыялектных слоў, сілабічную цяжкаватасць, адсутнасць страфы як сэнсава-інтанацыйнай адзінкі, аднастайнасць зачынаў-анафар, выпадковасць рыфмаў і г. д.»[3] Прызнаючы слушнасць моўна-стылёвых заўваг даследчыка,

[1] Цётка. Творы. С. 109.
[2] Там жа. С. 111.
[3] Бярозкін Р. Кніга пра паэзію. С. 147.

наўрад ці можна пагадзіцца з яго думкай аб другаснасці эстэтычнай, літаратурна-творчай, галіны дзейнасці Цёткі. Здаецца, яна ўся была творчасць, парыў, верш, і ў сваёй грамадзянскай дзейнасці застаючыся найперш паэтам, творцам высокай адраджэнскай ідэі, а не практыкам-палітыкам, дзеянні якога халодныя, разлічаныя і разважлівыя. Такой Цёткі ўявіць немагчыма, і такой яна, бясспрэчна, не была.

Што датычыць пэўнай стылёвай незакончанасці твораў Цёткі, то зададзім у сваю чаргу пытанне: а ці гэта не ёсць сам стыль у яго галоўных прыкметах, што вонкава адлюстравалі парыўнасць і жарснасць яе натуры? Вось як пісаў, закранаючы гэтую тэму, А. Луцкевіч: «Як усе натуры, каторыя працуюць парывамі — выбухова, Цётка пачынала пісаць многа, але давадзіла да канца толькі нязначную частку распачатых прац»[1]. Моўную недасканаласць адзначаў і М. Гарэцкі: «Мова Цёткі мае ў сабе паланізмы, прызвычаеныя беларусам Лідчыны, і русізмы, прышчэпленыя школай. Бо як на апрацаванне свае мовы, так і на шліфоўку верша Цётка за рэвалюцыйнаю працаю шкадавала часу»[2]. З гэтым амаль аднагалосным меркаваннем не стасуецца, аднак, думка С. Кайрыса, які, добра ведаючы ўнутраны свет Цёткі і стаўшы ахоўнікам Цётчыных чарнавікоў і рукапісаў пасля яе смерці, пісаў: «У сваю творчасць яна заўсёды ўкладала душу. Не заўсёды было ёй лёгка выказаць словамі перажыванні, пачуцці і думкі. Чарнавікі ейных друкаваных твораў паказваюць, што часта патрэбная была марудная праца, пакуль выражаныя думкі знаходзілі сабе адпаведную форму на паперы. Можа, дзеля гэтага Цётка не паспела стварыць гэтулькі, колькі абяцаў ейны, перажываннямі наздзіў багаты нутраны свет»[3].

Творчасць была, бясспрэчна, галоўнай для Цёткі, той сферай, дзе найпаўней выяўлялася таямніца яе душы, а гэты своеасаблівы, нібыта каструбаваты стыль у многім тлумачыўся сінкрэтычным паходжаннем яе паэтыкі: сімбіёзам фальклорнага танічнага верша і традыцыйнай для беларускай паэзіі XIX ст. сілабікі, якая спакваля парушалася танічнасцю, але яшчэ захоўвала свае рысы. Ранні Цётчын верш «Восень», напрыклад, напісаны вытрыманым сілабічным васьміскладовікам, карані якога яшчэ ў старапольскай паэзіі да часоў Яна Кахаnoўскага[4]. У цэлым жа, паводле даследавання М. Гаспарава, на Беларусі найбольш пашыранымі ў XVII-XVIII стст. былі «прыблізная сілабіка старога польскага ўзору, што абапіралася на традыцыю

[1] Навіна А. Нашы песняры. С. 61.
[2] Гарэцкі М. Гісторыя беларускай літаратуры. С. 295.
[3] Кайрыс С. З маіх успамінаў пра Цётку // На суд гісторыі. С. 19.
[4] Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 203-205.

размоўнай рыфмаванай прозы, і сілабіка з дакладным лікам складоў і пастаяннай цэзурай»[1]. У XIX ст. пераход ад сілабікі да сілабатонікі на Беларусі адбываўся больш марудна, чым у іншых славянскіх літаратурах, а найбольш папулярным лічыўся сілабічны 12-складовік з цэзураю ўсярэдзіне, якім напісана паэма «Халімон на каранацыі» В. Дуніна-Марцінкевіча. Толькі ў творчасці Ф. Багушэвіча адбыўся заўважны пераход да сілабатонікі. М. Гаспараў падлічыў, што амаль дзве трэці вершаў Ф. Багушэвіча напісаны сілабатанічным памерам, і гэта ў асноўным харэі, звязаныя з народнай традыцыяй[2]. Найбольш распаўсюджаным памерам для Цёткі быў класічны васьміскладовік з сіметрычнай цэзурай, карані якога ў старапольскай сілабічнай традыцыі, але сілабічная прааснова якога ўздзеяннем народнага танічнага верша арганізавалася ў не заўсёды выразныя харэічныя стопы. Такая рытмічная арганізаванасць цёткаўскіх вершаў з'яўляецца досыць паслядоўна вытрыманай у яе паэтыцы, таму, на нашу думку, не слушна крытыкаваць Цётку за недасканаласць («каструбаватасць») яе стылю.

У 1905 г. Цётка, непасрэдная ўдзельніца рэвалюцыйных падзей, стварае шэдэўры рэвалюцыйна-агітацыйнай паэзіі — вершы «Хрэст на свабоду», «Мора», «Пад штандарам», якія даследчыкі слушна прыроўнівалі па эфекту ўздзеяння на масы да палітычнай публіцыстыкі К. Каліноўскага[3]. Гэтыя вершы ў кастрычніку 1905 г. былі раздрукаваны тысячамі ўлётак Краёвым віленскім камітэтам Беларускай Сацыялістычнай Грамады і Літоўскай сацыял-дэмакратычнай партыяй і распаўсюджаны сярод працоўных народных гушчаў. Вялікую мастацкую каштоўнасць гэтых твораў слушна падкрэсліў той жа М. Ермаловіч: «Шырокая папулярнасць рэвалюцыйных твораў Цёткі ў працоўных масах тлумачыцца не толькі тым, што яны былі надзённым водгукам на тагачасныя падзеі, але яшчэ і тым, што яны стваралі высокі напал рэвалюцыйных пачуццяў і настрояў сваёй жывой вобразнасцю»[4].

Вершам «Хрэст на свабоду» Цётка паэтычна асэнсоўвае пачатак народнай рэвалюцыі. Верш мае дзве семантычныя часткі, пабудаваныя як антытэза. У першай выказваецца адмоўнае стаўленне да той цярплівасці і пакорлівасці, якія народ заўсёды праяўляў у адказ на прыгнёт і прымус. Каб падкрэсліць гэтую пакорлівасць, Цётка кожную страфу завяршае паўторам — сімвалам згодлівасці: «Нас ня дзівіць — так і трэба», «А мы маўчым — так і

[1] Там жа. С. 205-206.
[2] Там жа. С. 218.
[3] Александровіч С. За народнае шчасце // Цётка. Творы. С. 14-16.
[4] Ермаловіч М. Жыве яе ліра. С. 241.

трэба», «А мы плацім — так і трэба!» Нагнятанне пасіўнага «так і трэба» прыводзіць да эстэтычнага адмаўлення гэтай пазіцыі, калі даведзеная да крайнасці пакорлівасць становіцца абсурднай: «А цар сыпнуў, як бы з неба, тысяч куляў — так і трэба». Рэвалюцыйны лейтматыў: «Народ чуе голас з неба, што больш цара не патрэба!» — з'яўляецца стрыжнёвым у другой семантычнай частцы твора і сведчыць аб тым, што адбылася метамарфоза паэтычнага сімвала, пакорлівасці, які ператварыўся ў сімвал бунту («так і трэба» — «не патрэба»).

У вершы «Мора», які мае падзагаловак «Рэвалюцыя народная», паэтка стварыла алегарычны малюнак піку рэвалюцыйнай барацьбы. Разбуджаную стыхію народнага бунту яна ўвасабляе ў сімвале злавеснага, бурнага, нават палаючага мора:

Мора вуглем цяпер стала,
Мора з дна цяпер гарыць,
Мора скалы пазрывала,
Мора хоча горы змыць.[1]

Супрацьлеглая варожая стыхія — неба; нябесны трон — сімвалічнае месцазнаходжанне абагаўлёнага цара. Атаясамліванне цара, якога трэба скінуць, з Богам, не несла ў сабе ніякага антырэлігійнага зместу, а было адбіткам тыповага абагаўлення першай уладарнай асобы ў манархічнай дзяржаве, якое звычайна культывавалася для простага народа. Сімвалічны бой паміж «морам» і «небам» апяваецца паэткай як смяротная, але жаданая схватка, у выніку якой нараджаецца новая эстэтыка гераічнага і ўзвышанага:

Такі бой вякамі жджэцца.
Такі бой гігантаў дасць,
Ў такім бою толькі грэцца,
У такім бою толькі пасці.[2]

У гэты ж час піку рэвалюцыйнай барацьбы ў 1905 г. была надрукавана «Пракламацыя Сацыялістычнай партыі Белай Русі», у якой гучаў заклік да арганізаванага народнага бунту супраць цара і ягонага ўраду: «Так, братцы, дружна стаяць усім трэба. Дружна на бой проці цара ісці. Морам бунт народны цяпер пайшоў. Не сціхне ён, пакуль царскага самадзяржаўя не разнясе, пакуль не завядзе выбранага народнага справядлівага правіцельства»[3]. У паэтычнай сімволіцы «мора — бунту народнага» тут таксама адчуваецца экспрэсіўная вобразная мова Цёткі.

---

[1] Цётка. Творы. С. 51.
[2] Там жа. С. 52.
[3] Шлюбскі А. Новыя матэрыялы да гісторыі беларускага рэваіюцыйнага руху // Полымя. 1928. № 7. С. 146.

Верш «Пад штандарам» па жанру вызначаецца як гераічная балада. Дзеючая асоба яе Вінцуль, які нёс чырвоны штандар наперадзе паўстаўшай грамады і быў забіты ў час дэманстрацыі салдатамі па загаду капітана. Смерць Вінцуля становіць на шлях змагання тысячы людзей, бо яго кроў успрымаецца як ахвяра, што, «як крапідлам, людзей ахрысціла кругом». Цётка выкарыстоўвае сімволіку рэлігійнага сакраманту, каб падкрэсліць святасць і ахвярнасць народнай барацьбы з тыраніяй. У духу народнай балады з выкарыстаннем хрысціянскай сімволікі паэтка прасочвае і лёс забойцы-капітана, які, перажываючы і праклінаючы здарэнне, канчае жыццё самагубствам («Я забіў, я праліў пралетарскую кроў, я душу загубіў, заплаціць я гатоў»), У цэлым жа па ідэйнай накіраванасці верш прасякнуты пафасам адмаўлення самадзяржаўя як самай злачыннай імперскай сілы, якая трымае народы ў няволі.

У 1906 г. гэтыя вершы сталі паэтычнай дамінантаю зборніка «Хрэст на свабоду», куды ўвайшлі таксама іншыя вершы, якія так ці інакш дапаўнялі тэму народнага рэвалюцыйнага змагання. Лірычны верш «Добрыя весці», напісаны пад непасрэдным уплывам верша «Добрыя весці» У. Сыракомля успрымаўся як адказ паэту-папярэдніку, якога яна называе «родным братам». Цётка пераймае матыў Сыракомлі аб рэвалюцыйным змаганні на Захадзе, што ўспрымалася як добрая вестка аб свабодзе (верш У. Сыракомля як вядома, быў напісаны ў 1848 г. як водгук на бурныя падзеі ў Заходняй Еўропе, у выніку чаго было адменена прыгоннае права ў Галіцыі). Адпаведна Цётка паэтызуе «добрую вестку» аб змаганні працоўных на ўсходзе, якое нясе надзеі на вызваленне і тут, на Беларусі:

Ах, браце родны, нясуцца весці,
Ўжо граюць маршы там на ўсходзе;
Над кожнай хатай, у кожным месцы
Шчабечуць птушкі нам а свабодзе.[1]

Цётка падкрэслівае сувязь свайго твора з творам У. Сыракомля выкарыстоўваючы падобны рытм (збег двух ненаціскных складоў у месцы цэзурнага стыку) і прыём алюзіі, выразнага намёку на першакрыніцу (сімволіка сонца). Вось як гучыць пачатак Сыракомлевага верша:

Заходзіць сонца пагодняга лета,
Веіць вецер з заходніх нябёс.
Здароў будзь, вецер з далёкага света;
Добрыя ж весці да нас ты прынёс![2]

---

[1] Цётка. Творы. С. 53.
[2] Сыракомля У. Добрыя весці: Паэзія, проза, крытыка. Мн., 1993. С. 15.

Канцоўка верша Цёткі адгукаецца сімвалічным усходам «сонца шчасця». Наследуючы Сыракомлю, Цётка як бы падхоплівала паходню еўрапейскага рэвалюцыйнага змагання, распаленую XIX стагоддзем, і пераносіла яе ў свой час, вястуючы новы вызваленчы этап барацьбы.

Зборнік «Хрэст на свабоду», у якім быў змешчаны верш «Добрыя весці», і зборнік «Скрыпка беларуская» адлюстроўваюць сабой дзве плыні ў творчасці Цёткі: рэвалюцыйна-змагарную і нацыянальна-адраджэнскую, якія ўзаемадзейнічалі і перапляталіся, не супярэчачы адна адной. Хутчэй можна сказаць, што першая была радыкальным адгалінаваннем другой, якая ў сваю чаргу была вызначальнаю і ўсёахопнаю.

Цётка, як мы бачым, добра ведала беларускую літаратуру XIX ст., свабодна ўводзіла ў сваю творчасць алюзіі, намёкі на вобразы і думкі папярэднікаў: В. Дуніна-Марцінкевіча, У. Сыракомлі, Ф. Багушэвіча, тым самым свядома мацуючы беларускую літаратурную традыцыю. Багушэвічаўскі ўплыў, бадай, быў найбольш відавочным. «Цётка... цалкам вырастала з творчасці Багушэвіча», — сцісла акцэнтаваў гэтую ж думку А. Луцкевіч[1]. А Уладзіслава Францаўна Луцэвіч успамінала, што Цётка непасрэдна была знаёмая з сям'ёй Ф. Багушэвіча, наведвала яго жонку і дачку ў фальварку Кушляны[2].

Звязаная гісторыка-культурнай традыцыяй са зборнікам «Дудка беларуская» Ф. Багушэвіча, «Скрыпка беларуская» Цёткі адкрывалася тыпалагічна падобным да «Дудкі» Мацея Бурачка праграмным вершам «Скрыпка». Ён з'яўляецца паэтычным уступам, прэлюдыяй да зборніка. Абазначыўшы задачы музыкі-артыста яшчэ раней, у вершы «Музыкант беларускі», Цётка як бы зноў падкрэслівала грамадскую важнасць песнярскай справы ў той момант, калі народ пачынае падымацца да гістарычнага жыцця. У такі момант паэзія выконвае адказную місію — абуджае і стварае грамадскую думку, акумулюе вызваленчыя ідэі. Каб паэтычна выказаць гэтую найважнейшую эстэтычную формулу свайго часу, Цётка выкарыстоўвае дынаміку дзеясловаў умоўнага ладу, узмоцненую анафарай:

Так на струнах галасіла б,
То склікала б, то вітала б,
То суседзяў весяліла б;
То малітвай смык завыў бы.
То закляў бы на пяруны,
То аж скаргай ў неба біў бы,

---

[1] Луцкевіч А. Галоўныя кірункі ў беларускай паэзіі. Вільня, 1933. С. 8.
[2] Луцэвіч У. Успаміны пра Цётку // Полымя. 1966. № 4. С. 130.

Толькі крэпкі б былі струны![1]

Стварыўшы паэтычную экспазіцыю зборніка, настроіўшы скрыпку на гранне, Цётка ў наступным вершы «Вам, суседзі», звяртаючыся ласкава і з пашанай да народа («беларусы-галубочкі», «кумочкі»), адчувае сябе як запявала перад хорам і марыць пачуць водгук сваёй песні ў грамадзе. Гэты калектыўны спеў для яе з'яўляецца ў нейкай меры сімвалам адраджэння: «Ад вякоў мы, братцы, спалі, а тут разам заспявалі».

Сімволікай адраджэння найбольш насычаны верш Цёткі «Наш палетак». Ён не ўвайшоў у зборнік «Скрыпка беларуская», але ў 1906 г. ім адкрывалася першая беларуская газета «Наша доля». Ствараючы сімволіку адраджэння, Цётка паэтызуе гожую супольную працу ўсіх, «хто гараці добра зможа, хто разоры скора ладзіць, хто шчасліва сее збожжа, хто гароды добра садзіць». Вершам сцвярджаецца думка, што Бацькаўшчына, «наш палетак негарачы», цяпер, у час адраджэння, патрабуе высілкаў ахвярнай працы ад кожнага, хто душою абудзіўся для свядомага служэння ёй. Цётка сама была ў ліку першых барацьбітоў-адраджэнцаў, і яе паэтычны зрок хацеў бачыць не млявага, пакорнага і забітага беларуса, а цвёрдай волі нязломнага змагара за вызваленне сябе і свайго краю. Несумненна, ведаючы такіх людзей сярод паплечнікаў-грамадоўцаў, яна стварае суцэльны гранітны вобраз народа-змагара, якім хацела яго заўсёды бачыць, — стварае паэтычную гіпербалу народа ў вершы «Вера беларуса»:

Цяпер, братцы, мы з граніту.
Душа наша з дынаміту.
Рука цвёрда, грудзь акута.
Пара, братцы, парваць пута![2]

Гэты верш, пад уплывам якога з'явіўся паэтычны шэдэўр Я. Купалы «А хто там ідзе»[3], мог быць змешчаным і ў зборніку «Хрэст на свабоду», бо ён арганічна ўпісваўся ў кантэкст рэвалюцыйнай лірыкі Цёткі. Гэта не была паэтычная праграма радыкальна настроенай рэвалюцыянеркі-сацыялісткі, але, як слушна адзначыў А. Баршчэўскі, «гэта лірыка была вынікам прыгожага парыву Цёткі, прыгожай адвагі дробнай, кволай жанчыны, якая вызывала на бой магутныя сілы Расійскай імперыі»[4]. Сапраўды, як выклік гэтым сілам, цэнзар угледзеў у другім вершы «Суседзям у няволі» небяспечную ўстаноўку на адкрытае змаганне з царызмам, што сталася прычынай забароны не

[1] Цётка. Творы. С. 26.
[2] Цётка. Творы. С. 35.
[3] БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 71, арк. 48.
[4] Баршчэўскі А. Нашаніўская пара // Ніва. Беласток, 1974. №11

толькі зборніка Цёткі «Скрыпка беларуская», але і кнігі Іларыёна Свянціцкага «Відродженє білоруського пісьменства» (Львоў, 1908), дзе гэты верш быў таксама надрукаваны.

Інварыянтам патрыятычных настрояў Цёткі з'яўляецца матыў чужыны, які арганічна прысутнічае ў зборніку «Скрыпка беларуская» і звязаны з акалічнасцямі асабістага лёсу пясняркі, вымушанай надоўга пакідаць радзіму, хаваючыся ад праследу. Настальгічнае апяванне Бацькаўшчыны, выяўленае ў рамантычнай ідэалізацыі яе ландшафту, характару і паводзін людзей, традыцыйнага народнага ўкладу жыцця, было ўласціва беларускай паэзіі з часоў Адама Міцкевіча, які адкрыў гэтую тэму, і яна зрабілася лірычнай дамінантай яго творчасці, наклаўшы адбітак на ўсё далейшае развіццё беларускай літаратуры.

Цётка ўносіць свае лірычныя ноты ў гэты матыў. «Эміграцыйная» тэма пачынаецца ў яе творчасці вершам «На чужой старонцы», напоўненым пачуццём маркоты, дыскамфортным адчуваннем сябе чужой. Перад вачыма яе прабягаюць родныя мясціны, і яна выражае ўсёабдымнасць любові да роднага краю падкрэслена шырокім ужываннем назоўнікаў і прыметнікаў з памяншальна-ласкальнымі суфіксамі (ніўка, кароўкі, хаткі, расінку, былінку), якія ў канцы верша ліюцца цэлым патокам, сімвалізуючы своеасаблівы душэўны рай для пакінуўшага любую радзіму чалавека:

Раднюсенька мне сярмяжка,
Шнурок, лапці, каптан, дзяжка...
Усё там міла, бо мне родна.
Нат смяцінка сэрцу годна.[1]

Працяг гэтай тэмы вельмі лірычна і натхнёна загучаў у 1909 г. у адным з лепшых, найбольш дасканалых вершаў Цёткі «З чужыны», напісаным у Кракаве. У першым жа радку верша пры дапамозе стылістычнай фігуры градацыі («І душна, і цесна, і сэрца самлела...») Цётка дасягае надзвычайнай экспрэсіі ў выказванні смутку і душэўнага дыскамфорту. Каб перадаць сваё гарачае жаданне ўбачыць ізноў радзіму, яна выкарыстоўвае цэлую сістэму вобразных параўнанняў: «Як птушка на скрыдлах, ляцець бы хацела, як хваля на моры, плыла бы да іх! Узнялася б, здаецца, расінкай на хмары, а хмары бы ветрам сказала я гнаць...»[2] Радзіма малюецца ў яе ўяўленні вобразамі, найбольш блізкімі для душы; паэтычная геаграфія адзначае тыя мясціны, «дзе кожна дарога і крыж мяне знае», а для характарыстыкі

[1] Цётка. Творы. С. 39.
[2] Там жа. С. 89.

іх ужываецца метафарычны вобразны стыль: там «пацеркай белай Вілля прабягае», там «Вільня між гораў гняздо сабе ўе».

Цётка дасягала надзвычайнай экспрэсіі свайго верша, дзякуючы паэтычнаму сінтаксісу, асабліва звязанаму з ужываннем разнастайных паўтораў, анафар, градацыі а таксама схільнасцю да эмацыянальна афарбаванай мовы: «Ой, мілыя, мілыя, снегам пакрыты загоны, лясочкі, дарожкі мае!» («З чужыны»). З народнай паэзіі Цётка прынесла ў сваю паэтыку асаблівую любоў да памяншальна-ласкальных формаў назоўнікаў, прыметнікаў, займеннікаў: «Усенек лес цямненькім стаў», «гусценькі лес» («Лес»), «Тагды, татулёчку, сівы галубочку, тагды і матулька — рабенька зязюлька, куплю абяцанкі» («Сынок маленькі»). Прыхільнасць да такіх слоў адлюстравалася і ў назве часопіса, які Цётка ў 1914 г. пачала выдаваць у Мінску для моладзі, — «Лучынка». Асаблівая паэтычная пяшчота яе праяўлялася тады, калі Цётка закранала тэму дзяцінства («Сынок маленькі», «Сірацінка») альбо адрасавала верш спрацаванай беларускай жанчыне. Так, у вершы «Вясковым кабетам» яна звяртаецца да жанчын з шчырай сардэчнай інтанацыяй, выкарыстоўваючы цэлы каскад разнастайных паўтораў, анафар, метафарычных параўнанняў: «Ой, сястронкі, ой, вясковы, ой, вы, кветкі прызавяты» або «Ой, лілейкі вы без мовы» і «Ой вы, птушкі бескрылаты!..», якімі дасягаецца асаблівы мастацкі эфект спачувальнасці, разумення жаночай долі.

Сярод вершаў 1914 г., а іх вядома тры (два з іх — «Лучынка» і «Сіраціна» былі напісаны спецыяльна для часопіса «Лучынка», яны звернутыя з выхаваўчаю мэтай да моладзі і яе будучым удзеле ў адраджэнні Беларусі), асабліва вылучаецца сваім вольналюбівым пафасам верш «Арлы-брацці, дайце скрыдлы...» Надрукаваны ў канцы 1914 г. у «Нашай ніве», твор аказаўся блізкім па духу Я. Купалу, які, будучы тады рэдактарам газеты, зрабіў уласнаручную копію гэтага верша[1]. Асноўны прыём эмацыянальнага ўздзеяння, выкарыстаны ў вершы, — гіпербалічная персаніфікацыя, ужытая дзеля таго, каб падкрэсліць незвычайную магутнасць раскутага чалавечага духу, які не дазваляе расслабляцца, пакрывацца жыццёвым друзам:

Арлы-брацці, дайце скрыдлы,
Бо унізе жыць мне збрыдла;
Кіньце кожны адно пёрка.
Бо жыць унізе стала горка.
Хачу, арлы, ляцець з вамі
Над гарамі, над марамі,

[1] Захоўваецца ў дакументах Цёткі ў БДАМЛіМ, ф. 3, воп. 2, адз. зах. 4, арк. 40.

Крыллем хмары рассякаці,
Смела ў неба заглядаць[1]

Гэты верш можна лічыць своеасаблівай рамантычнай мадэрнізацыяй антычнага міфа пра Ікара, гатовага на ўсё, нават на пагібель, дзеля поўнага пазнання шчасця быць абсалютна вольным. Адчуваючы сябе роўнай «арлам-брацціям», а вышыню свайго духу раўняючы з вышынёю арлінага палёту, Цётка малюе сам гэты палёт як недасяжны велічны ідэал. У гэтым ідэале спляліся прага вялікіх учынкаў і прага змагання, якое ізноў ускалыхнула б стаўшую яшчэ больш змрочнай рэчаіснасць. «Жыць ў аблоках над зямлёю, скрыдлы раніць ў страшным бою», — як магічна перагукаюцца гэтыя радкі з рэвалюцыйным «Морам», з яго радкамі пра бой, які «вякамі жджэцца» і ў якім — «толькі грэцца», «толькі пасць»! Цётка нібы пераносіцца пачуццямі амаль на дзесяць гадоў назад, у палымянае мінулае, і гэтым сваім апошнім надрукаваным вершам, у якім гучыць настальгія па барацьбе, зазірае таксама і ў будучыню, дзе ёй ужо, аднак, не суджана будзе змагацца.

Валодаючы шматграннасцю таленту, Цётка амаль адначасова праявілася і як выдатны празаік, хоць і ў прозе яна адчувала сябе найперш паэткаю, выкарыстоўваючы паэтычныя спосабы і сродкі стварэння мастацкага вобраза. Гэта асабліва адчуваецца ў яе шырокавядомым хрэстаматыйным творы «Прысяга над крывавымі разорамі», які быў надрукаваны, як і верш «Наш палетак», у першым нумары газеты «Наша доля». У беларускім літаратуразнаўстве агульнапрынятая трактоўка гэтага твора як палітычнага маніфеста Цёткі, у якім яна, скарыстоўваючы прыём мастацкай алегорыі, сцвярджала ідэю еднасці пралетарыя, вясковага парабка і салдата ў рэвалюцыйнай барацьбе супраць самадзяржаўя за ўзнаўленне сацыяльнай справядлівасці ў грамадстве. Прынамсі так, у размеркавальна-сацыялістычным духу, трактаваліся словы сыноў Мацея «Мы дамо! Мы сіла — мы права!», калі яны з'яўляюцца ў сімвалічным сне галоўнага персанажа і абяцаюць, з'яднаўшыся, сваёй «сілай» і «правам» усталяваць сацыяльную справядлівасць у адказ на супольны стогн грамады: «Вузка! Цесна! Мала!» Прыгледзеўшыся бліжэй да жанрава-кампазіцыйнай адметнасці твора, можна заўважыць, што Цётка ў ім звярнулася да баладнага стылю, які ў сваю чаргу паходзіў ад стылю казачна-легендарнага народнага эпасу. Традыцыйным зачынам казачнага эпасу, на аснове якога далей разгортваўся сюжэт, часта з'яўлялася згадка аб тым, што ў бацькі было тры сыны. Гэтак,

[1] Цётка. Творы. С. 53.

напрыклад, пачыналася «літоўская балада» Адама Міцкевіча «Тры Будрысы». Яе таленавіта пераклаў Янка Купала, якога прывабіла, бясспрэчна, вялікая патрыятычная ідэя гэтага твора, па-майстэрску ўплеценая А. Міцкевічам у легендарна-баладны сюжэт. Цётка ў сваім творы (баладзе ў прозе) таксама скарыстоўвае знешні прыём баладнага стылю: «...у Мацея было трох сыноў: аднаго ўзялі ў маскалі, другі паехаў да Пецярбурга шукаць хлеба, трэці пайшоў за парабка да двара...»[1] Тры сыны, тры дарогі, тры лёсы, але ў містычным сне бацькі на засеяным вузкім шнуры сваёй зямлі яны зноў збіраюцца разам. Сімвалічная канцоўка твора. Вось толькі што прагучалі сталёвыя словы сыноўняй прысягі, а стары Мацей ляжыць у разоры, «і здаецца яму, што ўсё гэта спавіў туман: толькі разоры стаяць поўныя крыві, а над імі вісяць тры скрыжаваныя далоні»[2]. Паўтараюцца словы прысягі, але ўжо ціха і ў іх адсутнічае першы элемент «мы дамо», а застаюцца толькі «Мы сіла! Мы права!» Гэты мінорны фінал падказвае, што твор Цёткі прачытваецца хутчэй не як маніфест сацыяльна-палітычнай барацьбы, а як рэквіем паэткі па задушанай і патопленай у крыві рэвалюцыі з яе растаптаным няспраўджаным ідэалам сацыяльнай справядлівасці. Гэтым апавяданнем Цётка як бы развітвалася на няпэўны час з рэвалюцыйным шляхам барацьбы, абіраючы новы шлях асветніцкай, штодзённай «ціхай» працы. Сыны Будрыса ў міцкевічаўскай баладзе, якія прывезлі са сваіх слаўных паходаў па «палячцы сынавой», сімвалізавалі стабільнасць і моц сваёй айчыны, сваёй дзяржавы і асабістую трывалую ўкарэненасць у родную зямлю, што надавала ім самавітасці, годнасці, рабіла іх незалежнымі. Сыны Мацея ў творах Цёткі раскіданы па розных баках не воляю бацькі ці пакліцам айчыны, а ў выніку нямогласці як бацькі, так і айчыны даць прыстойную долю сваім сынам. Яны не абраннікі лёсу, а гнаныя лёсам і менавіта гэта сімвалізуюць у творы — трагічную залежнасць і заняпад Бацькаўшчыны. Параўнанне баладных твораў А. Міцкевіча і Цёткі дае магчымасць убачыць тую гістарычную разбежнасць, якая аддзяляе Будрысаў час ад Мацеевага, і падзівіцца яшчэ раз на той шлях ад росквіту да заняпаду, які выпаў на долю Беларусі. Сынам Мацея выпадала гэтую долю выпраўляць, абіраючы розныя шляхі, у тым ліку і такі, калі яны, сашчапіўшы далоні, стаялі над бацькоўскімі разорамі і прамаўлялі: «Мы дамо! Мы сіла — мы права!» Шлях жа той доўжыцца і ў сённяшні дзень.

---

[1] Цётка. Творы. С. 109.
[2] Там жа. С. 111.

Значэнне Цёткі ў станаўленні беларускай літаратуры пачатку XX ст. заключаецца ў тым, што яе творчасць была непасрэдным водгукам на канцэпцыю нацыянальнага адраджэння, сфармуляваную Ф. Багушэвічам. Цётка была адной з першых яе пераемніц як у мастацкай творчасці, так і на полі грамадскай дзейнасці, ствараючы і пашыраючы разам з Я. Купалам, Я. Коласам, Ядвігіным Ш., К. Каганцом, А. Уласавым, В. Іваноўскім, братамі Луцкевічамі і іншымі руплівцамі на «нашай ніве» ідэалогію і эстэтыку нацыянальнага адраджэння. Гэтым было абумоўлена наватарства і асаблівасці яе паэтыкі, незгасальная велічнасць сцверджаных ёю мастацкіх і грамадскіх ідэалаў, а таксама тое адметнае кола вобразаў, тэм і матываў, якое яна стварала і адбівала перадусім у сваёй паэзіі.

Раздзел 4

АДРАДЖЭНСКІ НЕАРАМАНТЫЗМ ЯНКІ КУПАЛЫ

Слушна заўважыў М. Піятуховіч, асэнсоўваючы беларускую літаратуру першых дзесяцігоддзяў XX ст., што асноўнай тэмай нашаніўцаў была тэма Бацькаўшчыны, вызвалення яе з нацыянальнага і сацыяльнага ўціску, толькі ў кожнага з паэтаў была свая творчая дамінанта[1]. Паэзія Я. Купалы таго часу, бадай, найлепш ілюстравала гэты прафесарскі тэзіс. Сапраўды, роздум аб нацыянальным лёсе Бацькаўшчыны-Беларусі вызначаў ідэйна-тэматычную сутнасць купалаўскай творчасці. Нядзіва, што менавіта вершы з абвостранай нацыянальна-патрыятычнай тэматыкай доўгі час лічыліся шкоднымі і не вартымі шырокага распаўсюджвання і вывучэння. Камуністычная імперыя баялася прарочага голасу Купалы нават тады, калі песняра не было сярод жывых, баялася яго вялікаснай і справядлівай, гістарычна выпакутаванай ідэі нацыянальнай незалежнасці Беларусі. Каб сцвердзіць, узвялічыць і абгрунтаваць гэтую ідэю, Купала паэтызаваў гістарычнае мінулае, у якім бачыў духоўную апору на новым этапе барацьбы. Для гэтага патрэбна была яго гераізацыя і ідэалізацыя. Гераічных старонак хапала ў мінулым Беларусі часоў Вялікага княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай. Узнаўленне паэтычным словам змагарнага духу далёкага мінулага, на які забылася большасць паняволенага люду, што прывык цягнуць сваю рабскую лямку, з'яўлялася адным з адмысловых прыёмаў паэтыкі Купалы, узятым ім у спадчыну ад рамантызму. Гэты прыём мае назву «гістарычная інверсія», і з дапамогай яго ён закранаў жывыя ніці сучасных яму дзён. Гісторыя была патрэбная Купалу не дзеля самой гісторыі як такой, і ён не ствараў паэтычныя партрэты рэальных гістарычных асоб (за выключэннем Рагнеды-Гарыславы). Гістарычная інверсія ўзбуйняла мастацкую ідэю да сімвала, міфалагізавала яе. З гэтага пункту гледжання зусім не смакаваннем і не ўзнаўленнем патрыярхальнага феадальнага быту быў заняты Купала, калі пісаў у 1911 г. сваю жамчужыну — паэму «На куццю». Ён будаваў мастацкім словам той адчувальны гістарычны падмурак, на якім мацавалася і крыяла ідэя незалежнасці Бацькаўшчыны. Рэчаіснасць у 1911 г. была змрочнай, а шляхі да запаветнае мэты не вызначанымі: гэта было відавочна адлюстравана ў буйным папярэднім творы — драматычнай паэме «Сон на кургане» (1910). І вось акурат за ім з'яўляецца невя-

[1] Піятуховіч М, Нарысы гісторыі беларускай літаратуры. Мн., 1928. Ч. 1. С. 122.

лічкая зграбная, быццам тонкая спічастая вежа гатычнага храма, паэма «Не куццю» — твор, пазначаны містычна-рамантычнымі рысамі. Містыцызм як філасофія «абуджэння душы» быў характэрнай рысай новай еўрапейскай літаратуры на зломе XIX і XX стст. Паэтыка яго надзвычай яскрава ўвасоблена у творах М. Метэрлінка, якім Купала таксама захапляўся. Але Купала зрабіў свой акцэнт у карыстанні містычнымі сродкамі паэтыкі: філасофія «абуджэння душы» для яго найперш крышталізуецца як філасофія «абуджэння нацыі». У «Сіняй птушцы» Метэрлінка, як вядома, галоўнае дзеянне разгортваецца ў сне. Сон выконвае ролю асноўнага містычнага сімвала, ствараючы зусім іншую мастацкую рэальнасць, зрушваючы часавыя межы ў тым сэнсе, што ўжо няма розніцы паміж канкрэтным гістарычным часам і вечнасцю — яны зліты і знітаваны, пераходзяць і перацякаюць нязмушана-натуральна адно ў адно. Купалаўская драматычная паэма «Сон на кургане» была таксама містычным сімвалічным «сном» аб гістарычных шляхах Бацькаўшчыны, і гэты містычны сэнс твора аўтар падкрэсліў ужо ў назве. Пазней свой верш «О так, я пралетар!» (1924) Купала завяршыць сімвалічнымі шматзначнымі радкамі:

Адно... не збыў яшчэ ўсіх бед:
Мне сняцца сны аб Беларусі![1]

Дваццатыя гады — ізноў сон, працяг «сну на кургане». Ізноў сон як нерэальная рэальнасць, як містычнае празрэнне аб тым, што павінна было ўжо быць апетым як здзейсненая шчаслівая мара і мэта. Містычны сімвал сну становіцца ў паэтыцы Купалы найважнейшым топасам, які высвятляе эстэтычныя адносіны паэта да рэчаіснасці.

У паэме «На куццю» сон адыгрываў таксама сімвалічную ролю. Сімволіка яго была блізкай да метэрлінкаўскай «сіняй птушкі». Купала зазіраў у мінулае, прадбачачы ў ім карані будучага адраджэння. Мінулае ўзнаўлялася безумоўна, у ідэалізаваным выглядзе, у ім паэтызаваліся як абсалютныя каштоўнасці прынцыпы справядлівасці, дэмакратызму, павагі да чалавека. Мінулае было невычэрпнай крыніцай для выяўлення патрыятычных пачуццяў. Рэальнасць, у якой пасад занялі «багі другія» і вялі «несправядлівыя суды над нашым краем», выступала як антыпод мінуламу і гэта павінна было быць папраўлена, бо не з'яўлялася ўгрунтаваным у гісторыка-культурны нацыянальны архетып. Рэальнасць паказана Купалам як згубны

[1] Купала Я. Поўны зб. тв. Мн., 1997. Т. 4. С. 124.

вымарачны занядад, што зруйнаваў народ, ператварыўшы яго ў безгалосае зборышча невідушчых[1].

У паэме «На куццю» Купала ўзнаўляў старажытны княжацкі ідэал, адлюстраваны ў летапісах. Амаль у стылі манументальнага гістарызму, характэрным для літаратуры ранняга сярэднявечча і, прынамсі, для «Аповесці мінулых часоў» і «Слова пра паход Ігаравы», ён ствараў геральдычны вобраз мудрага і мужнага князя, які дбаў аб росквіце, дабрабыце і незалежнасці сваёй дзяржавы. Вобраз сярэднявечнага князя ў паэме «На куццю» прадстаўлены, як і ў летапісах, у яго найбольш значных учынках (у дадзеным выпадку — гэта прыём ганцоў і прыняцце найважнейшых заключэнняў аб лёсе народа), ён таксама «ўвекавечаны ў сваім як бы ідэальным панадчасавым стане»[2]. Паэтычнае ўзнаўленне Купалам нарады-веча ў княжацкай «святліцы» адпавядала асноўным стылёвым рысам манументальнага гістарызму, апісаным акадэмікам Дз. С. Ліхачовым: «Літаратурныя партрэты князёў выступаюць перад намі як бы высечанымі з камню... І ў гэтых апісаннях пісьменнікі XII-XIII стст. таксама поўныя клопату аб захаванні этыкету, аб максімальным абагульненні эпізодаў, аб зрокавым, знешнім іх эфекце ў першую чаргу»[3]. Апошняе, мабыць, было найменш важна для Купалы, бо асноўны сэнс паказу княжацкай нарады заключаўся ў маналогах ганцоў і адказах князя, але пры гэтым князь сапраўды паводзіць сябе «геральдычна», «этыкетна», прамова яго мае сакраментальна-запаветны характар. Ён і ў цэлым не робіць лішніх рухаў, не гаворыць лішніх слоў, бо яго словы прарочыя, вяшчунныя: «Ня ўмруць, ня ўмруць ужо яны, Раз хочуць сонца, славы, песні». Родная зямля — краіна, якой служаць з глыбінь вякоў князь і ганцы, сімвалічна называецца «скаванай мучаніцай-княжнай», якая чакае свайго разнявольвання. Узнаўляючы такі тып уладара ў паэме «На куццю», што нават па самой сюжэтнай задуме прадугледжвала з'яўленне ў духу манументальнай постаці продка, Купала на працягу далейшай творчасці будзе звяртацца да розных мадыфікацый гэтага тыпу. Ён з'явіцца ў вершы «Прарок» (1912), але найбольш яскрава ў вершы «Паўстань...» (1919), напісанне якога прыкладна супала па часе з вывучэннем славянскай міфалогіі і працай над перакладам на беларускую мову «Слова пра паход Ігаравы» (празаічны варыянт яго быў завершаны ў кастрычніку 1919 г.). Вобраз новага мудрага ўладара — князя Беларусі ў гэтым вершы выпісаны Купалам

[1] Аналіз паэмы «На куццю» гл. у кн.: Багдановіч І. Янка Купала і рамантызм. Мн., 1989. С. 85-93.
[2] Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси // Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 33.
[3] Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. С. 38-39.

эмацыянальна і ў той жа час «геральдычна», што нагадвала стыль манументальнага гістарызму. Постаць уладара ўмяшчала ў сабе амплуа «прарока», «песняра» і «ваякі», які паўстане кроў з крыві, косць з косці гэтага народа і вывядзе яго «адбудаваць свой збураны пасад». Як гэта выкліканне «з народу нашага» песняра, ваякі і прарока перагуквалася з радкамі паэмы «На куццю»: «Гуслямі, лукам і святлом Будзіце, клічце і свяціце!» Міфічныя купалаўскія ганцы дзякуючы нябачным асацыятыўным сувязям павінны былі зліцца ў новым адзіным вобразе ўладара, якога «жджэ... ўладарства Божы дар». Але і Беларусь «на Ўладара жджэ... даўно», і яе «ўладар» павінен быў прыйсці «пад беларускі сцяг». Гэты завяршальны радок з усіх сімвалічных радкоў верша, бадай, самы канкрэтны і адлюстроўвае бачанне паэтам палітычнай сітуацыі лёсавызначальнага часу. Верш «Паўстань...» — плён мастацкай фантазіі аўтара і яго невымернай любові да Беларусі, укаханасці ў Беларусь. Да самага трагічнага канца жыцця Беларусь для Купалы была не проста краінай: «Беларусь — гэта не геаграфічнае паняцце, Беларусь — гэта свет, гэта ідэя, гэта спадчына нашых бацькоў»[1], гэта «скаваная мучаніца — княжна». Як падобна было такое выяўленне патрыятызму на любоў А. Міцкевіча і філаматаў да роднай зямлі — да Літвы-Беларусі. Яна для іх была найдаражэйшай абагаўлёнай каханай, дзеля якой трэба здзяйсняць рыцарскія подзвігі. Прынамсі, такое разуменне айчыны выказаў А. Міцкевіч у лісце да Я. Чачота і Т. Зана ў 1827 г. з Масквы, а яго зашыфраваная патрыятычная сімволіка была добра зразумелая сябрам-філаматам.

Толькі невымернай любоўю Купалы да Беларусі можна вытлумачыць з'яўленне верша «Паўстань...» Верш адразу быў уключаны ў палітычную атмасферу часу, паколькі быў надрукаваны ў газеце «Звон» 17 верасня 1919 г. перад самым прыездам у Мінск Язэпа Пілсудскага. Ён успрымаўся як вітанне паэтам вызваліцеля Польшчы і як спадзяванне на тое, што ён вызваліць і Беларусь. Гэты верш быў самым важкім аргументам, калі паэта ў 1930 г. абвінавачвалі ў «нацыянал-дэмакратызме», давёўшы да спробы самагубства. Сам паэт у 30-я гады адмаўляў такую цесную сувязь свайго верша з постаццю Пілсудскага, што потым падкрэслівалася не аднойчы і многімі літаратуразнаўцамі, чыя любоў да Купалы была такой вялікай і зразумелай, што прымушала ізноў і ізноў станавіцца на абарону паэтава рэнаме і годнасці, тады як у 30-я гады гэта было яшчэ і абаронай жыцця. Але задумаемся, ці так заганна было ў той час для Купалы прысвяціць верш Я. Пілсудскаму, які стаў нацыянальным героем

[1] Купала Я. Публіцыстыка. Мн., 1972. С. 110.

Польшчы і меўся стаць «вызваліцелем» Беларусі? Агаворымся адразу, што купалаўскі твор не ёсць верш-прысвячэнне канкрэтнай асобе, аднак тое, што напісанне яго было выклікана постаццю Пілсудскага, здаецца нам несумненным. Але гэта само па сабе не кідае аніякага цені на Купалу як творцу. Успомнім ізноў традыцыю. Філаматы віталі ў сваіх вершах Напалеона, а «Пан Тадэвуш» А. Міцкевіча наскрозь прасякнуты захапленнем Напалеонам як гераічнай уладарнай асобай, на якую было ўскладзена шмат спадзяванняў шляхецкімі коламі былой Рэчы Паспалітай. З яго імем звязвалася аднаўленне краіны і аднаўленне Вялікага княства Літоўскага, постаць Напалеона ўспрымалася як постаць вызваліцеля з расійскай няволі. Гэта былі высакародныя і апраўданыя спадзяванні людзей, чые сэрцы пасля паражэння паўстання Т. Касцюшкі былі поўныя горычы і смутку па страчанай дзяржаве, дзе яны ведалі, што такое вольнасць, права і дабрабыт. Такой яшчэ ў раннім вершы «Картофля» апяваў родную «нёманскую зямліцу» Адам Міцкевіч: «Twój lud sławny z dostatków, sławniejszy z wolności»[1]. А шэдэўр сусветнай літаратуры паэма «Пан Тадэвуш» цалкам прысвечана адлюстраванню пранапалеонаўскіх настрояў шляхецкага народа былой Рэчы Паспалітай — у гэтым заключалася галоўная патрыятычная ідэя твора. Сучасныя гісторыкі ацэньваюць напалеонаўскую кампанію 1812 г. як грамадзянскую вайну на тэрыторыі Беларусі, дзе інтарэсы большасці грамадскі актыўнага насельніцтва канцэнтраваліся на баку Напалеона, супадаючы не з захопніцкімі памкненнямі апошняга, а з уласнымі вызваленчымі ідэаламі[2]. Аб гэтым пісала беларуская прэса і ў 20-я гады: «З беларускіх фальваркаў і засценкаў моладзь тайком перабіралася праз кардон, каб стануць пад напалеонаўскімі знакамі і ісці разам з ім туды, на ўсход, гдзе цемра, дэспатызм і няволя звілі сабе гняздо. Бо Напалеон ішоў з клічам Вялікай Французскай рэвалюцыі, якая першая дала грамадзянскія правы кожнаму чалавеку»[3]. Душэўны пад'ём і жыццёвы энтузіязм гаспадароў і суседзяў Сапліцова быў звязаны з прадчуваннем новага этапу змагання за незалежнасць, надзеі на якую абудзіліся ў сувязі з увелічэннем асобы Напалеона і перабольшаным успрыняццем яго як «вызваліцеля» Еўропы. Падтрымка Напалеона ў яго вайсковым паходзе на Расію, такім чынам, з'яўлялася для беларускай шляхты адназначна патрыятычным учынкам і ўспрымалася як працяг справы Т. Касцюшкі:

Jeśli szabli nie wezmiesz i na koń nie wsiędziesz,

[1] Mickiewicz A. Wybór poezyi. T. I. Biblioteka narodowa. Wrocław, 1974. S. 60.
[2] Піліпчык В. 1812 год: грамадзянская вайна? //Літ. і мастацтва. 1993. 12 сак.
[3] Ф. А. У напалеонаўскую гадаўшчыну 11 Беларускі звон. 1921. 8 мая.

Przynajmniej z kolegami wesoło pić będziesz
Zdrowie Napoleona i Polski nadzieje![1]

У гісторыі беларускай літаратуры былі і супрацьлеглыя арыентацыі, якія таксама мелі патрыятычнае адценне. Як вядома, у 1858 г. віленскі літаратурны асяродак па ініцыятыве А. Кіркора наладзіў вітанне цара Аляксандра ІІ з нагоды яго прыезду ў Вільню, падрыхтаваўшы адпаведны выпадку альбом. У ім быў змешчаны беларускамоўны верш Вінцэся Каратынскага «Уставайма, братцы», у якім аўтар намагаўся звярнуць увагу цара на праблемы беларускага народа. У сваім вершы ён звязваў надзеі на адраджэнне роднага краю з прыездам расійскага манарха, называў яго «зямель шырокіх моцным гаспадарам, дарагім госцем». Тое, што на цара ўскладваліся вялікія надзеі, не гаварыла аб царапаклонстве, нягледзячы на такі незаслужаны дыфірамб у адрас Аляксандра ІІ:

І наша сонца да нас прыбывае,
Дабро і шчасце рассявае ён...
Здароў будзь, велькі Гаспадару края!
Здароў будзь, сонейка! Паклон! О паклон![2]

Не шкада было пакланіцца цару, калі ён дасць магчымасць адрадзіць айчыну. Толькі вялікая любоў да свайго краю, жаданне бачыць яго роcквіт вадзілі рукою паэта, напаўнялі яго душу натхненнем. Безумоўна, палітычна гэта была ілюзія, нягледзячы на ўвесь лібералізм Аляксандра ІІ. Эстэтычна ж гэта было выражэннем найшчырэйшых патрыятычных пачуццяў аўтара, за што яго сёння было б несправядліва папракаць. Ён змагаўся, як мог тады, за адраджэнне айчыны, і беларуская мова яго верша, скіраванага да манарха-самадзержца, сведчыла аб грамадзянскай смеласці і адказнасці В. Каратынскага, дазволіўшага сабе паказаць цару на становішча свайго роднага народа і мовы. Гэта быў найперш клопат аб адраджэнні, а тады ўжо распіска ў вернападданніцтве.

У рэчышчы акрэсленай традыцыі арганічна ўспрымаецца і верш Я. Купалы «Паўстань...», навеяны ўсё ж зусім падстаўна асобай Пілсудскага. І гэта не прыніжае Купалу, як не прыніжала Міцкевіча стаўка на Напалеона. Купалу трэба было ў свой час адбівацца ад энкавэдзістаў і вульгарызатараў тыпу Л. Бэндэ, а нашым літаратуразнаўцам пазней — адчышчаць высокае імя паэта ад палітычных абвінавачванняў[3], сцвярджаючы, што верш быў напісаны значна раней прыезду Я. Пілсудскага ў Мінск, калі гэта яшчэ і

---

[1] Mickiewicz A. Pan Tadeusz. Wrocław, 1981. S. 349.
[2] Каратынскі В. Творы. Мн., 1994. С. 13.
[3] Аб гэтым гл. таксама і ў нашай кнізе: Багдановіч І. Янка Купала і рамантызм. С. 208-209.

не было дакладна вядома. Сапраўды дата напісання твора — 28 жніўня 1919 г. і Купала ў гэты час жыў у фальварку Калісберг, непадалёк ад Радашковічаў. Але знамянальна, што першы нумар беларускай газеты «Звон», дзе потым з'явіцца верш, выйшаў якраз напярэдадні — 25 жніўня 1919 г., і цяжка даць веры, што Купала, сам пясняр і прарок адраджэння, шчыльна звязаны з ім дзесяткамі ніцей і нітачак, быў не ў курсе выдання новай, падкрэслена нацыянальнай па характары змешчаных матэрыялаў газеты. «Мы ані на момант не забудземся, — гаварылася ў перадавым артыкуле газеты, — што наша старонка — Беларусь — зруйнавана вайною і крывавым панаваннем маскоўскіх бальшавікоў. Мы ведаем, што калі што захавалася ад вайны, тое не ўратавалася ад маскоўскіх бальшавіцкіх грабежнікаў. Дзеля гэтага першаю і святою павіннасцю кожнага грамадзяніна нашае Бацькаўшчыны — працаваць над тым, каб падняць нашу старонку з руін заняпаду і паставіць яе на ўласныя ногі»[1]. Дзеля гэтага варта было клікаць: «Паўстань з народу нашага, Уладар, Адбудаваць свой збураны пасад!» Годнасцю і самавітым прагматызмам характарызаваліся ў артыкуле тагачасныя стасункі Беларусі з Польшчай: «Што тычыцца нашых адносін да Польшчы, то мы звяртаемся да польскай дэмакратыі з гэтакімі словамі: калісь за часоў быўшага Вялікага княства Беларуска-літоўскага нашы продкі памагалі вашым продкам збавіцца ад нямецкай крыжацкай навалы; калісь супольна мы бараніліся ад нашых ворагаў і былі дужыя і культурныя, але калі Польшча перастала паважаць нашы культурна-нацыянальныя і дзяржаўныя патрэбы, то гэта прывяло да згубы і даўгалетняга палону і вас і нас. Гэта цяжкая гістарычная навука павінна кіраваць усёю нашаю і вашаю палітычнай чыннасцю, не даючы забыцца ані на момант, што Беларусь павінна быць Беларуссю, а не «ўсходняй зямлёю»[2]. Там жа, у гэтым нумары «Звона», была змешчана і адозва Пілсудскага «Да насялення былога Вялікага княства Беларуска-літоўскага», дзе дыктатар запэўніваў, што польскае войска нясе свабоду народу Беларусі, і што ён хоча паспрыяць вырашэнню ўнутраных нацыянальных і рэлігійных спраў так, як захочуць таго самі беларусы, «без якога-небудзь гвалту або націску з боку Польшчы»[3]. Постаць Я. Пілсудскага на той час ацэньвалася беларускімі адраджэнцамі як прывабная і перспектыўная для рашэння беларускіх спраў. У ім бачылі земляка і ваеннага лідэра, які паруліцца і аб аднаўленні дзяржаўнасці Беларусі. Пілсудскага паважна называлі

[1] Звон. Менск, 1919. 25 жн.
[2] Звон. 1919. 25 жн.
[3] Там жа.

«рыцарам з захаду», які «не на тое завааладзеў сэрцам Беларусі, каб яе скрыўдзіць, але каб падняць з заняпаду зачараваную княжну ў сялянскіх шатах, каб вярнуць ёй адвечны пасад яе, каб памагчы ўтварэнню незалежнай і непадзельнай Беларусі»[1]. Паэтыка гэтага ананімнага публіцыстычнага матэрыяла «Досвідкі п. Я. Пілсудскага», як бачым, цалкам пабудавана на купалаўскіх вобразах-сімвалах («княжны-Беларусі», «пасада-бацькаўшчыны»). Пілсудскі не спраўдзіў важнай гістарычнай місіі, на якую ўзрушвала яго беларуская справа, але ж гэта стане відавочным значна пазней. А верш нараджаецца на пікавым скрыжаванні прадбачання і прадчування, унутраных спадзяванняў і знешніх рэалій, якія выкрасаюць яго радкі з душы паэта, не несучы адказнасці за тое, што будзе потым. Верш Купалы не меў канкрэтнай дэдыкацыі «рыцару з захаду», яго заклікальны пафас і сімволіка хутчэй адлюстроўваюць наспеласць вырашэння праблемы адраджэння Беларусі і час для з'яўлення яе выніковага лідэра-ўладара. У вобразе гэтага лідэра аб'ядналіся ўсе правадырскія амплуа, злітыя ў мастацкі вобраз, але гэта не быў канкрэтна-гістарычны персанаж, як не было нічога канкрэтна-гістарычнага ў паэме «На куццю». Але ж пункцірны абрыс-цень постаці Я. Пілсудскага ўсё ж ляжыць на геральдычнай выяве мастацкага сімвалічнага вобраза беларускага «Уладара», увасобленага Купалам. Пры гэтым, паўторым яшчэ раз, гэта мастацкі вобраз-сімвал, для разумення генезісу якога важна не столькі наяўнасць канкрэтна-гістарычнага прататыпа, колькі прысутнасць архетыповых рыс вобраза нацыянальнага князя-ўладара, адлюстраванага самім Купалам у паэме «На куццю», але заглыбленага сваімі каранямі ў сярэднявечны, распрацаваны ў стылі манументальнага гістарызму «геральдычны» і патрыятычны «княжацкі ідэал». Аб уплыве гэтай традыцыі, аб тым, што летапісная эпоха адраджала і летапісны стыль, сведчыць і купалаўскі тагачасны пераклад «Слова пра паход Ігаравы».

Амаль аднчасова з паэмай «На куццю» Купалам быў напісаны і крыху пазней дапрацаваны патрыятычны верш «Над Нёманам» (1911 — 1912). Вобраз гэтай ракі быў абраны паэтам невыпадкова, бо ён ізноў заглыбляўся ў дух гістарычнай мінуўшчыны Беларусі, сведкамі дзяржаўнасці якой ад часоў Міндоўга былі нёманскія берагі:

З вольнай дружынаю князь на пасадзе
Вольнаму люду законы пісаў;
Слухалі князя, а князь што не ўладзіў —

[1] Там жа. 19 верас.

Слухаў, што веча яму звон казаў.[1]

Нёман быў жыццядайнай артэрыяй старажытнай летапіснай Літвы-Беларусі, і ў XIX ст. у шматлікіх патрыятычных натхнёных радках яго апеў той жа Адам Міцкевіч. «Літвінскай» гістарычнай самасвядомасцю, праз якую клаўся шлях да нацыянальнай самасвядомасці беларусаў у сярэдзіне XIX ст., была прасякнута дзівосная сваёй мастацкай дасканаласцю паэма «Мачаха» (1850) малавядомай сённяшняму літаратуразнаўству Адэлі з Устроні. У яе творы, адпаведна з фальклорнай паэтыкай, Нёман выступае як адушаўлёны вобраз-сімвал патрыёта, які ганарыцца тым, што «літоўскае сэрца мае» і што ў знак салідарнасці не дазволіць буры — адушаўлёнай варожай стыхіі — пагубіць смелага юнака-літвіна:

Пасля азваўся Нямночык:
А я ж гэта — не літоўчык!
Ці ж я буду сябе бурыць.
Ці ж дазволю сваіх тапіць![2]

Купала, які паходжаннем сваім не быў гэтак моцна звязаны з прынёманскім беларускім ландшафтам, як А. Міцкевіч ці Адэля з Устроні, усё ж абраў менавіта гэтую раку ў якасці сімвала старажытнай беларускай магутнасці і самавітасці. У яго вершы таксама вобраз ракі адушаўлёны, ён вястуе прарочую праўду аб мінулым і сучасным Беларусі. Нёман, як і князь-дух на свяце памінальнай куцці, набывае міфалагічнае аблічча і голас, каб небывалай мастацкай моцы дасягнулі словы бязлітаснай праўды:

Людзі чужыя змагаюць мне грудзі
З новым парадкам, з адменным жыццём, —
Роднага ж краю тутэйшыя людзі
Ў скуру чужацкую лезуць жыўцом.[3]

Патрыятычная дамінанта купалаўскай паэзіі гучыць не толькі ў творах, пазначаных прыёмам рамантычнай гістарычнай інверсіі, але і ў вершах, створаных у рэчышчы хрысціянскай кніжнай традыцыі. Тут паказальны верш «На біблейныя матывы» (1920), задуманы як парафраз 78-га псалма, у якім гаварылася аб язычніках, што захапілі і паганьбілі Іерусалім: «Божа! язычнікі прыйшлі па спадчыну Тваю; паганьбілі святы храм Твой, Ерусалім ператварылі ў руіны; Мы зрабіліся блазнюкамі для суседзяў нашых, намі пагарджаюць і грэбуюць тыя, хто вакол нас; Пралі гнеў Твой на народы, што не ведаюць Цябе, і на царствы, якія не вызнаюць імені Твайго...» (Пс.:

[1] Купала Я. Поўны зб. тв. Т. 3. С. 13.
[2] Беларуская літаратура XIX ст. Хрэстаматыя / Уклад. А. А. Лойка, В. П. Рагойша. Мн., 1988. С. 73.
[3] Купала Я. Поўны зб. тв. Т. 3. С. 13.

78; 1, 4, 6). Мастацкая думка Купалы ў перадачы духу і энергіі біблейскага тэксту здзіўляе сваёй дакладнасцю, урачысты купалаўскі рытм адпавядае ўзвышанай трагічнасці біблейскай фразы:

Божа! Паганцы прыйшлі на айчыну тваю,
Дом апаганілі, дом твой святы;
Кінулі целы тваіх слуг зямному звяр'ю.
Птахам паднебным на страву трупы.
Рэкамі скрозь палілася чырвоная кроў.
Некаму справіць набожных спамін-хаўтуроў.[1]

Аднак у Купалы адчувальна прысутнічаюць свае гістарычныя каардынаты: яго Іерусалім — гэта Беларусь, божы народ — гэта беларускі народ, паняволены драпежнымі суседзямі («язычнікамі»), якія «нябожна паганьбілі нас». Божы гнеў як справядлівая помста таксама клічацца паэтам на тых, хто вінаваты ў кананні «паслухмянага Богу народа». Патэнцыял эстэтычнага ўздзеяння гэтага верша і патрыятычнае пачуццё, выказанае ў ім, нашмат мацнейшыя, чым, напрыклад, у шырокавядомым вершы «Мая вера» (1918). Не адмаўленчым духам быў моцны Купала, кідаючы, як выклік, фразы: «Не веру ў каменны багоўні, у людской асвенчаны крыві». І нават не гэтым самавітым сцвярджэннем: «У народ і край свой толькі веру і веру ў самаго сябе», у якім не заставалася месца хрысціянскаму Богу, што, зрэшты, у кантэксце мадэрнізму было зусім не дзіўным. Але гэта быў толькі мастацкі жэст, заснаваны на небходнасці ўзвысіць свой народ і свой край, і асобу беларуса, выяўленую праз асобу паэта. Гэта была як бы паэтычная «набілітацыя» народа і айчыны, пазбаўленых на працягу вякоў сваёй гербавай славы. Пошук адказу на пытанне «за што?» — за што пакаранне гістарычным нябытам абрынулася на беларускі народ? — вядзецца Купалам усё ж у рэчышчы хрысціянскай традыцыі, нягледзячы на багаборчыя матывы яго паэзіі. Напрыклад, з аднаго боку, рысамі багаборчасці пазначаны вобраз Сама, героя драматычнай паэмы «Сон на кургане» (1910); з другога ж боку, гэты вобраз «прачытваецца» і ў хрысціянскай традыцыі. Нават яго імя сімвалізуе адмаўленне Бога ў ніцшэанскім духу: герой — сам, гэта значыць сам па сабе, адзін перад лёсам, а Бог, паводле тэзісу Ф. Ніцшэ, «памёр», або «пайшоў», пакінуўшы людства без сваёй апекі і без надзеі на выратаванне. Катастрафічнасць свету і безвыходнасць чалавека ў ім — гэты агульны настрой, гэта светаадчуванне пачатку XX ст. былі адлюстраваны ў філасофіі, мастацтве і літаратуры. Адбіліся яны і ў паэзіі Я. Купалы. Яго сімвалічны персанаж — Сам —

---

[1] Купала Я. Поўны зб. тв. Т. 4. С. 91.

без Бога, адзін, шукае шляхоў, каб выратаваць з бяздоннай прорвы няшчасцяў усё чалавецтва, якое рэальна ўвасоблена ў вобразах жыхароў яго вёскі. Ён, як новы месія, ідзе ў свой пакутны шлях, каб вызваліць усіх, даць усім шчасце, якое тут разумеецца паэтам у коле грамадазнаўчых праблем, пацвярджэннем чаму служаць вобразы ахвяр — хаўруснікаў відмаў. Сам нават перажывае сімвалічнае «распяцце», калі вяскоўцы прывязваюць яго да ігрушы, абвінавацІўшы ў падпале вёскі. Так той, хто хацеў выратаваць чалавецтва, аказаўся не зразуметым і адрынутым гэтым «чалавецтвам» у вобразах вяскоўцаў і родных, больш таго — абвінавачаным імі ў нязробленым злачынстве, зусім як Хрыстос, сімвалічная віна якога была сфармулявана ў надпісу: «Ісус, Цар іудзейскі». Сам жа бясконца паўтараў, як магічнае заклінанне, фразу: «Ратаваць бег ад папару ўсіх чыста ад пажару». Такім чынам, Сам быў купалаўскай алегорыяй Выратавальніка. Купала для стварэння новых мастацкіх мадэляў карыстаецца евангельскімі архетыпамі. Сам намагаўся выратаваць усіх, а не змог выратаваць сам сябе, як Хрыстос, якога спакушаюць фарысеі і кніжнікі: «Ратаваў іншых, а Сябе Самога не можаш выратаваць! Калі Ён Цар Ізраіля, няхай зараз сыйдзе з крыжа, і паверым у Яго» (Мф.: 27, 42). Драматычная паэма «Сон на кургане» Я. Купалы арганічна ўпісвалася ў сімвалісцкую плынь еўрапейскага мадэрнізму, узнаўляючы пераемную сувязь з суб'ектыўна-ідэалізаванымі інтэрпрэтацыямі свету і быцця, уласцівымі ў свой час і рамантызму. Яны былі перарванымі блізкай да рацыяналізму і дэтэрмінізму асветніцтва рэалістычнай эстэтыкай, а пазней, у канцы XIX ст., крайнімі формамі натуралізму і росквітам пазітывізму. Гэта ў сваю чаргу выклікала новы ўсплёск ідэалістычных форм свядомасці, іррацыянальнага містычнага светаўспрыняцця, што вылілася ў мастацтве і ў літаратуры ў сімвалізм і новую фазу рамантычнага светаўспрыняцця — неарамантызм. Свет бачыўся варожым і дыскамфортным, сувязі ў ім разарванымі і не ўзаемаабумоўленымі. Учынкі героя не дэтэрмінаваны рэчаіснасцю, сама рэчаіснасць захоўвае ў сабе шмат містычнага і непазнавальнага, што робіць бунт героя супраць яе трагічным і безвыніковым. Рамантычны герой «байранічнага» кшталту — гэта заўсёды пакутуючы герой, душа якога робіцца змесцівам («сасудам») сусветнага жалю і смутку. Ахвярнасць рамантычнага героя ў імя ідэалаў змагання вызначае высокую напружанасць яго бунтарнага духу, гатовага нават на багаборчы паядынак. Лірычны герой Купалы зліваецца з самім аўтарам, які ў канцы верша «Цару неба і зямлі» (1912) шле ці то мальбу, ці то выклік нябёсам, патрабуючы доказаў Боскай прысутнасці на зямлі:

Паймі! Пачуй! Сон наш і свой стрывожы, —
Закон і суд свой праведны пашлі!
Вярні нам Бацькаўшчыну нашу, Божа,
Калі ты цар і неба і зямлі![1]

Купала пісаў так не з-за таго, што не верыў у Боскі провід, але з-за пакутніцтва свайго духу, здратаванага разуменнем таго, наколькі жахлівы лёс прадвызначаны яго айчыне, якую ён пакліканы быў апяваць, будзіць і ўзвялічваць. Рамантызм як эстэтычная рэакцыя на грамадскія падзеі ў свой час нарадзіў новы ідэал (ідэал свабоды), новага героя (мяцежная, бунтарная асоба, адзінокі герой, які супрацьстаіць цынічнаму і жорсткаму асяроддзю) і новую паэтыку — спецыфічныя прыёмы ўвасаблення гэтага ідэала і раскрыцця вобраза героя. Сярод асноўных форм і прыёмаў рамантычнай паэтыкі вылучаюцца найперш гераізацыя і ідэалізацыя мінулага, выкарыстанне фальклорных сюжэтаў, легенд, паданняў і перастварэнне іх адпаведна з новай эстэтычнай задачай, рэпрэзентацыя асаблівага светаадчування, дзе асноўную ролю адыгрываюць пачуцці і эмоцыі, памкненні да ўзвышаных гераічных і самаахвярных ўчынкаў у імя ідэала свабоды і справядлівасці. Рамантызм узмацняе і ўзвялічвае іх, ствараючы своеасаблівы рамантычны культ свабоды, і, апрача гэтага, асаблівае значэнне ў ім набывае культ містычнага, таямнічага, невытлумачальнага, які перайшоў да рамантызму «па спадчыне» ад барока.

Найбольшы ўплыў на развіццё еўрапейскага рамантызму, бясспрэчна, аказаў Байран — стваральнік Гяура і Карсара і заснавальнік так званага тыпа байранічнага героя. Такі герой — яркая неардынарная асоба, неўтаймоўная ў пачуццях, усе ўнутраныя сілы якой кінуты на дасягненне адной мэты (як правіла, помсты за няспраўджанае каханне або скрыўджаны гонар). Героем валодае дух, які не ведае кампрамісу. «Байранічны», мяцежны герой трансфармуецца ў славянскіх літаратурах: яго бунт і змаганне набываюць новага адрасата, новую каханую — гэта Айчына, паняволеная, палітычна знясслаўленая і знясіленая Айчына. Так у рамантызме польскамоўных пісьменнікаў былой Рэчы Паспалітай дамінантным станавіўся матыў нацыянальна-вызваленчай барацьбы. У канкрэтныя патрыятычныя формы ўвасабляўся асноўны рамантычны ідэал — ідэал свабоды, а рамантычны герой станавіўся змагаром за айчыну. Польскамоўны славянскі рамантызм недзе за паўстагоддзя даў свету бліскучую плеяду некалькіх пакаленняў

---

[1] Купала Я. Поўны зб. тв. Т. 3. С. 87.

рамантыкаў: А. Міцкевіча, Ю. Славацкага, Ю. Крашэўскага (польскамоўнага Вальтэра Скота). Усё развіццё польскамоўнага рамантызму, які фарміраваў і асобы будучых беларускіх пісьменнікаў (В. Дуніна-Марцінкевіча, Ул. Сыракомлю, Я. Лучыну, Ф. Багушэвіча і пазней Я. Купалу), праходзіла пад знакам нацыянальна-вызваленчай ідэі і распрацоўкі адпаведнага вобраза рамантычнага героя — вернага старым рыцарскім традыцыям: ідэалам годнасці, абавязку перад айчынай, адданасці і ахвярнасці ў каханні. Рамантызуецца вобраз Паэта як прарока і выгнанніка, месіі — пілігрыма, які пакутуе за свой народ, услаўляе яго і шукае шляхоў яго вызвалення. Упершыню ў творчасці А. Міцкевіча быў створаны гераізаваны рамантычны вобраз жанчыны-патрыёткі свайго краю, гатовай аддаць жыццё за выратаванне яго ад чужынцаў і за выратаванне годнасці мужчын — сваіх каханых, што гатовы былі на здрадніцкі ўчынак. Такімі былі герой балады «Мешка — князь Навагрудка» і князь Літавор, герой паэмы «Гражына». А. Міцкевіч стварыў узвышаныя, надзеленыя незвычайнай прыгажосцю, мудрасцю і адвагай жаночыя вобразы Зылі і Гражыны, якія сваімі высакароднымі ўчынкамі і адвагай, гатоўнасцю прыняць смерць выратоўваюць айчыну ад няволі Мамая і крыжакоў, а годнасць сваіх каханых ад ганьбы. Гэта першыя жаночыя рамантызаваныя і гераізаваныя вобразы, створаныя на матэрыяле беларускай гісторыі А. Міцкевічам. Але, як слушна заўважыў У. Мархель, «беларуская літаратура праз творчасць Міцкевіча не атрымала рамантызм у завершаным, нацыянальна аформленым выглядзе»[1].

У далейшым тэму жаночага рамантызаванага і гераізаванага характару будзе развіваць у беларускай літаратуры менавіта Янка Купала, з-пад пяра якога выйдуць несмяротныя паэмы «Бандароўна» і «Магіла льва».

Для гісторыі польскай літаратуры цікавым з'яўляецца сам факт таго, што ў пачатку XIX ст., у перыяд росквіту рамантызму, і пазней у сярэдзіне стагоддзя да 1863 г. цэнтры літаратурнага жыцця змяшчаюцца на літвінска-беларускія межы. І хоць рамантызм да 50-х гадоў XIX ст. перажывае перыяд спаду, усё ж ён наклаў адбітак на ўсё далейшае развіццё літаратуры, набываючы новыя рысы ў творчасці У. Сыракомлі і В. Дуніна-Марцінкевіча і характарызуючыся вострай увагай да паўстаўшага ў сваім крызісным выглядзе сялянскага пытання. Пошук сацыяльнага кампрамісу і ідэалізацыя старашляхец-

---

[1] Мархель У. Прошласць падае знак прышласці. Беларуска-польскае літаратурнае сумежжа ў XIX ст. // Роднае слова. 1994. № 6. С. 26.

кай рыцарскай вольнасці і годнасці становяцца творчай дамінантай у гэтых пісьменнікаў, падкрэсліваючы хрысціянскі характар іх ідэалогіі. В. Дунін-Марцінкевіч стварае высакародныя вобразы маладога шляхціца-рыцара Уладзіслава Далівы ў паэме «Люцынка, альбо Шведы на Літве», такі ж прывабны і вобраз адукаванага, годнага ў сваіх учынках Станіслава Зацнеўскага — героя камедыі «Залёты». Гэтыя і іншыя вобразы сталі як бы працягам рамантычнага і ўзвышанага пана Тадэвуша, героя твора А. Міцкевіча, які В. Дунін-Марцінкевіч з натхненнем перакладаў, верачы, што гэты твор, засвоены і пераствораны па-беларуску, павінен прыйсці пад страху кожнай беларускай хаты і абудзіць дрэмлючыя і разбітыя народныя сілы дзеля нацыянальнай кансалідацыі і дзеля аднаўлення былой свабоды і магутнасці сваёй дзяржавы.

У літвінска-беларускім духоўным асяродку нарадзілася і гістарычная проза Ю. Крашэўскага. Асаблівы ўплыў на развіццё беларускай літаратуры і беларускага рамантызму меў позні этап яго творчасці, калі на працягу 1876-1886 гг. Крашэўскі стварыў, нібы падхопліваючы англійскую вальтэрскотаўскую рамантычную традыцыю, гістарычны цыкл з дваццаці дзевяці раманаў, заснаваных на гістарычных паданнях і легендах мінулага Рэчы Паспалітай. Пачынаўся цыкл знакамітым раманам «Stara baśń» («Старая казка», 1876), сюжэт якога быў звязаны з мастацкай інтэрпрэтацыяй міфаў і легенд IX ст. Даследчыкі польскай літаратуры слушна сцвярджаюць, што ў час, неспрыяльны для польскага народа, у час паняволенасці яго пасля драпежных раздзелаў Рэчы Паспалітай «створаная Крашэўскім белетрызацыя гісторыі замяняла палякам нацыянальную школу, яго творы мелі вялізнае выхаваўча-патрыятычнае значэнне»[1].

Купала прыйшоў у літаратуру, калі ў грамадстве не былі вырашаны тыя праблемы, што ў XIX ст. апладнялі рамантызм сваімі велічнымі ідэямі свабоды, дзяржаўнасці, сацыяльнай згарманізаванасці. Не быў выяўленым і да канца ўвасобленым праз. В. Дуніна-Марцінкевіча і беларускамоўны рамантызм. Не было нацыянальнай белетрызаванай гістарычнай школы, якая б абуджала беларускіх патрыётаў. Але паўставала ўжо ідэя беларускай дзяржаўнасці, вылучанай з рэчпаспалітаўскай, якая шукала сваіх прыхільнікаў.

Гістарычная і грамадска-палітычная сітуацыя пачатку стагоддзя была дужа прыдатнай для абуджэння новай хвалі рамантычнага светаадчування, недавыяўленага ў XIX ст. Купала быў нібыта пакліканы ўзнавіць гэты прабел, увасобіць рамантычны ідэал свабоды

[1] История всемирной литературы. М., 1991. Т. 7. С. 475.

і рамантычнага героя-барацьбіта ў новых творах. А. Міцкевіч, Ю. Славацкі, Ю. Крашэўскі, В. Дунін-Марцінкевіч былі тут яго бясспрэчнымі духоўнымі настаўнікамі і папярэднікамі. Купалаўскі рамантызм выяўляе тыпалагічную блізкасць да польскамоўнага рамантызму XIX ст. як па наяўнасці роднаснага рамантычнага ідэала, так і па формам яго ўвасаблення: гераізацыя і ідэалізацыя мінулага, зварот да фальклорных паданняў і легенд, стварэнне вобраза рамантычнага героя, да канца адданага сваім пачуццям і ідэалам, гатовага ісці на смерць дзеля іх. Рэчаіснасць пачатку XX ст. і сама унікальная творчая асоба Купалы ўносілі, безумоўна, свае новыя рысы, новыя матывы ў тыпалагічна падобныя рамантычныя з'явы.

Звернемся яшчэ раз да дзвюх рамантычных паэм Я. Купалы «Бандароўна» і «Магіла льва». Гэтыя творы былі напісаны з малым зусім прамежкам (у тыдзень) улетку 1913 г., калі Купала жыў у маці ў Акопах. Бясспрэчна тое, што ён вывучаў паданні і легенды, чытаў этнаграфічныя зборнікі П. Шэйна і Е. Раманава. Даследчыкамі падрабязна апісана пытанне генезісу гэтых паэм (апрацоўка народнага падання пра Машэку і паходжанне назвы горада Магілёва ў паэме «Магіла льва» і выкарыстанне народных украінскіх песень пра Бандароўну ў паэме «Бандароўна»). Сам зварот да апрацоўкі паданняў адпавядаў, як вядома, духу і паэтыцы рамантызму. Героі і канфлікты гэтых твораў маюць выразную рамантычную афарбоўку. Бандароўна памірае, абараняючы сваю годнасць. Машэка становіцца ахвяраю байранічных гіпертрафіраваных пачуццяў, ператвараецца ў разбойніка і гіне ў выніку помсты, будучы сам аслеплены помстай. Гэты канфлікт, дарэчы, у адрозненне ад «Бандароўны» застаецца ў сваёй распрацоўцы на ўзроўні і ў межах байранізму, ён не выходзіць на ўзровень нацыянальна-вызваленчай барацьбы. І ўсё ж застаецца нешта ў гэтых творах неразгаданае. Ці толькі паданнямі жывіў сваю творчую фантазію Купала? Тым больш што паданне пра Машэку хутчэй за ўсё позняе паданне, хоць імя Машэкі згадваецца сярод разбойнікаў, аднак найчасцей у этнаграфічных крыніцах сустракаюцца імёны Магілы і Гвазда. Купалу, безумоўна, не істотна было апісваць усе дэталі і падрабязнасці падання, яму трэба было толькі ад яго адштурхнуцца. Але ўсё ж? Адкуль імя гераіні яго паэмы «Магіла льва» — Наталька? І ў адным, і ў другім варыянце легенды пра Машэку імя дзяўчыны гучыць інакш. У Шэйна, які карыстаўся передрукоўкай з «Магілёўскіх губернскіх ведамасцей» (1851), гэта проста прыгажуня-жанчына. У другім варыянце жанчыну завуць

Прадслава. Сюжэты і асноўныя калізіі абодвух варыянтаў падобныя[1]. Адказ на гэтае пытанне мы, магчыма, знойдзем у рамане Ю. Крашэўскага «Кароль і Бандароўна», створаным прыкладна ў той жа час, што і «Старая казка». Па сведчанні самога Купалы, ён захапляўся гістарычнымі раманамі Крашэўскага[2], і яму яны таксама, магчыма, замянялі нацыянальную гістарычную школу. У рамане Крашэўскага сплецены ў адно дзве сюжэтныя лініі: лінія Бандароўны і лінія Машэкавай помсты, толькі развязка мае іншае вырашэнне. Бандароўна, якую менавіта і завуць Натальках, у рамане Крашэўскага таксама ўкраінка па паходжанні. Яна — з дняпроўскіх берагоў, з Падолля. Слава аб яе прыгажосці была такая, што людзі прыходзілі здалёк дзівіцца на яе, як на абраз. Кароль Рэчы Паспалітай Станіслаў Аўгуст Панятоўскі ў час гасцявання ў Канёўскім замку вельмі нудзіўся, пакуль яму не расказалі пра гэту незвычайную дзяўчыну. Убачыўшы яе, кароль быў зачараваны яе прыгажосцю: «To istne cudo, to kwiat tej bujnej ziemi tak osobliwy, tak nadzwyczaj piękny, tak czarujący»[3]. Крашэўскі падрабязна, як належыць раманісту, апавядае гісторыю Натальки Бандароўны — дачкі Сідара Байдара, які прывандраваў пад Канёў з Запарожскай Сечы і асеў там на зямлі. Апрача сям'і ў яго быў парабак Крыванога, а таксама ён узяў у дом сірату Максіма, які з сямі год выхоўваўся ў яго разам з Натальках. Успомнім, што ў Купалавай паэме героі Наталька і Машэка таксама гадаваліся разам, як брат і сястра: «Былі з сабою аднадетку на прызбе рыліся ў зямлі». Асноўныя сюжэтныя лініі рамана Крашэўскага адгукаюцца ў двух легендарных сюжэтах Купалы: пра Бандароўну і пра Машэку. У Крашэўскага Наталька становіцца каханай караля, прычым шчыра і аддана яго кахае, а яе ўласныя прыгажосць і годнасць даюць ёй падставы лічыць сябе вартаю трона каралевы. Тым не менш раманны канфлікт развіваецца па-іншаму. Кароль дае зразумець Натальцы, што ахладзеў да яе, што не можа пайсці да канца ў сваім каханні і зрабіць яе каралевай. А каб трымаць яе недзе побач, прапануе ёй стаць жонкай кашталяна, кажучы, што гэта нічога не зменіць у іх адносінах. І вось тут, у гэтай сцэне, увасабляецца ўвесь цэльны рамантычны характар гераіні, якой трэба ўсё або нічога, якая не хоча ведаць кампрамісаў і гатова пайсці нават на смерць дзеля кахання. Яна не прымае ліслівасці і няшчырых прапаноў караля. Наталька просіць маці вярнуцца на радзіму, да родных дняпроўскіх берагоў, на той хутар, дзе прайшло дзяцінства. Па дарозе яна захварэла, страціўшы

[1] Легенды і паданні. Мн., 1983. С. 274-277.
[2] Купала Я. Зб. тв.: У 7 т. Мн.. 1976. Т. 7. С. 422.
[3] Kraszewski I. I. Wybór pism. Warszawa, 1879. T. IX. S. 23.

прытомнасць. З Натталькаю вяртаюцца на радзіму маці і закаханы ў яе Максім, які ледзь не стаў сапраўдным разбойнікам. Але гераіня, дабраўшыся да радзімы, вельмі хутка памірае, верная свайму вялікаму рамантычнаму каханню. Пагоня, якую паслаў кароль, ужо не заспела дзяўчыну жывой.

Такім чынам, бачым прысутнасць у рамане Ю. Крашэўскага ўсіх асноўных сюжэтных элементаў, выкарыстаных пазней Купалам у дзвюх паэмах. Праясняюцца таксама імёны. Надзяліўшы імёнамі адной гераіні Крашэўскага дзвюх сваіх гераінь, Купала трансфармуе асноўныя сюжэтныя лініі, узмацняе тыя матывы, якія здаваліся яму ўжо найбольш актуальнымі на пачатку XX ст. Яго Бандароўна адмаўляецца стаць панскай каханкай і гіне, абараняючы сваю годнасць і паднімаючы казакоў на паўстанне. У гэтым выпадку байранічным аказваецца сюжэт Крашэўскага, купалаўская ж мастацкая версія бліжэй да нацыянальна-гераічнага, славянскага эпасу. У выпадку з Машэкам і Наталькай наадварот: Крашэўскі падае разбойніцкі матыў як другарадны. А ў купалаўскай паэме ён мае рысы байранічнага і з'яўляецца асноўным.

Можна сцвярджаць, што рамантызм праз стагоддзе пасля ўзнікнення меў свой спецыфічны ўзлёт у беларускай літаратуры, праявіўшыся як неарамантызм. Ён праявіўся як тыпалагічная з'ява, існаваў побач з мадэрнісцкімі плынямі, цесна злучаючыся з сімвалізмам. Рамантызм заявіў пра сябе ў той час не толькі ў творчасці беларускага паэта Я. Купалы, але і ў творчасці рускіх сімвалістаў пачатку XX ст. (В. Брусава, А. Блока, Дз. Мережкоўскага)[1]. Дзякуючы спецыфіцы нацыянальна-гістарычнага жыцця Беларусі менавіта ў творчасці Я. Купалы неарамантызм быў звязаны з працягам распрацоўкі рамантычнага ідэала свабоды: але не ў духу адчужанасці і ўцёкаў ад рэчаіснасці рамантычнага героя з яго ўнутраным суб'ектыўным светам, а ў духу нацыянальна-вызваленчай барацьбы, якая была працягам змагарных традыцый XIX ст., адлюстраваных і ўслаўленых у польскамоўных і беларускамоўных помніках літаратуры.

[1] Русский романтизм. Л., 1978. С. 226—228.

Раздзел 5

МАСТАЦКАЯ АПАЛОГІЯ ХАРАСТВА: ФЕНОМЕН МАКСІМА БАГДАНОВІЧА

З асэнсавання ролі мастака ў грамадстве пачаў сваю творчасць Максім Багдановіч. У лірычнай мініяцюры «Музыка» голасам музыкі-песняра прамаўляла сама душа народа, выліваючы ўвесь свой боль, цяжар і жыццёвы смутак, а таксама спадзяванні на лепшую долю.

Ужо самы пачатак літаратурнай дзейнасці М. Багдановіча быў нечаканым і палемічным, закранаў сутнасныя пытанні беларускага культурна-нацыянальнага адраджэння. Абумоўлена гэта ў першую чаргу тым, што, як было заўважана яшчэ на раннім этапе багдановічазнаўства, — «Багдановіч ёсць адзінае ў сваім родзе з'явішча (XIX-XX стст.) у гісторыі беларускай літаратуры, калі паэтам і пісьменнікам з'яўляецца асоба, якая стаіць на вышэйшым стопні шырокай еўрапейскай адукацыі»[1]. Таму спроба ўласнай творчасці, узгадаванай на грунце класічных еўрапейскіх узораў, якія сфарміравалі густ і акрэслілі кірунак мастацкіх пошукаў, была спачатку не дужа прыхільна сустрэта некаторымі ўплывовымі дзеячамі «Нашай нівы», куды яраслаўскі гімназіст беларускага паходжання даслаў свае першыя творы. Гісторыя са сшыткам багдановічаўскіх вершаў, атрыманым у «Нашай ніве» пасля надрукавання там ягоных «Дзвюх песень» з Ю. Святагора пад псеўданімам Максім Крыніца, вядомая: сшытак трапіў у архіў, бо паводле густу і светапогляду Ядвігіна Ш., А. Уласава дый са згоды іншых членаў рэдакцыі вершы былі прызнаны «недлянароднымі» і «дэкадэнцкімі». Лёс іх вырашыў С. Палуян, які з'явіўся ў жніўні 1909 г. у Вільні, захапіўся арыгінальнасцю і хараством вершаў, здабыў сабе прыхільнікаў і абаронцаў іх сярод нашаніўцаў (А. Бульба, А. Луцкевіч, Я. Купала), і з восені таго ж года творамі М. Багдановіча былі ўпрыгожаны многія нумары «Нашай нівы». У «вянковы» перыяд творчай дзейнасці М. Багдановіча адбылася адна знамянальная падзея: вандроўка паэта на Беларусь у 1911 г. Жыццё сярод беларускай прыроды на радзіннай сядзібе Луцкевічаў у Ракуцёўшчыне, наведванне Вільні, уражанні ад скарбаў Беларускага музею, асабістае знаёмства з нашаніўцамі — дзеячамі беларускага культурна-нацыянальнага адраджэння, асабліва адчувальны ўплыў В. Ластоўскага — свядомага прыхільніка эстэтычнага «краснага», а не

[1] Дрэйзін Ю. Антычныя матывы ў паэзіі М. Багдановіча // Узвышша. 1928. № 2 (8). С. 185.

«псеўданароднага» спрошчанага пісьменства, — усё гэта наклалася незабыўным глыбінным адбіткам на ўражлівую і ўспрымальную душу М. Багдановіча, з ранніх гадоў адарванага ад Бацькаўшчыны, спарадзіла ў ім адчуванне жывога судакранання з таямніцаю таямніц — з карэннямі свайго родавага нацыянальнага дрэва, якое прарастае з глыбінь стагоддзяў, аберагаючы духоўныя і матэрыяльныя скарбы-сведчанні сваёй старажытнасці. Неўзабаве па вяртанні ў Яраслаўль паэт уклаў кнігу вершаў і ў 1912 г. адаслаў яе ў Вільню, дзе пры чынным удзеле В. Ластоўскага і пры грашовай дапамозе Магдалены Радзівіл быў выдадзены «Вянок» на пачатку 1913 г.

«Вянок» стаўся адзінай прыжыццёва выдадзенай кнігай паэзіі М. Багдановіча. Будучыя кнігі, якія пазней задумваліся паэтам («На ціхім Дунаі», «Красавік», «Шыпшына» — М. Багдановіч як бы прымерваўся да іх, складаў спісы твораў, абдумваў кампазіцыі), так і засталіся ў цудоўным россыпу дасканалых вершаў.

Выхад «Вянка» як бы падзяляў творчасць М. Багдановіча на два перыяды. Гэта было заўважана і праакцэнтавана, напрыклад, у дысертацыі Рыгора Жалязняка, абароненай ім у Ленінградзе напярэдадні Вялікай Айчыннай вайны. Р. Жалязняк акрэсліў першы перыяд як культурна-асветніцкі, калі М. Багдановіч шырока выкарыстоўваў матэрыял іншых культур. Другі, «паслявянковы» перыяд, на думку даследчыка, працякаў пад знакам фалькларызму ў межах беларускай і іншамоўнай літаратурнай і культурнай традыцыі[1]. Прапануючы такі падзел, аўтар у пэўным сэнсе меў рацыю, аднак рэчышча пазнейшага перыяду творчасці паэта бачыцца шырэйшым за фалькларызм. М. Багдановіч працягваў звяртацца і да антычных вобразаў, пісаў лірычныя і элегічныя вершы, вершы сацыяльна-дэмакратычнага і нацыянальна-адраджэнскага кірунку, у якіх выказваў свае грамадска-палітычныя погляды, аддаваўся стыхіі інтымных перажыванняў.

Апалогія красы была дамінантай творчасці М. Багдановіча ва ўсе перыяды яго дзейнасці. Яго свядомая ўстаноўка на мастацкасць, на дасканалае хараство вершаванай формы выдае ў М. Багдановічу арыентацыю на асветніцкі мастацкі ідэал. Як для класіцыстаў-асветнікаў, для Багдановіча ўзорнай формай было антычнае мастацтва. Засваенне антычнасці ў перыяд класіцызму адбілася на тэрыторыі Беларусі ў творчасці лацінамоўнага паэта М. Карыцкага. Яно было не ўласціва нацыянальна-вызваленчым настроям рамантычнай эпохі, таму не знайшло свайго водгуку ні ў творчасці А. Міцкевіча і філаматаў, ні ў творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча, заха-

[1] БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1390.

ваўшага ад асветніцтва, бадай, толькі ўстаноўку на перавыхаванне мастацтвам «натуральнага» чалавека. М. Багдановіч свядома адгукнуўся на «дэфіцыт» асветніцкага рацыяналістычнага мастацкага кірунку ў беларускай літаратуры. Яму дазвалялі гэта асаблівасці яго таленту і шырокая эрудыцыя. З другога ж боку, такі талент быў і запатрабаваны самім ходам развіцця нацыянальна-адраджэнскага літаратурнага працэсу. Як слушна заўважыла А. Кабаковіч, раздумваючы над паслядоўнасцю і мэтанакіраванасцю ўвядзення Багдановічам антычных узораў у беларускую літаратуру, «своеасаблівае асветніцтва Максіма Багдановіча ў галіне паэтыкі арганічна вынікае з агульных заканамернасцей развіцця беларускай нацыянальнай культуры ў перадрэвалюцыйнае дзесяцігоддзе»[1]. Паколькі асветніцтва, таксама як і рамантызм, у сваім паўнавартасным абліччы не было выяўлена ў свой час у беларускай літаратуры, то М. Багдановіч як бы кампенсаваў сваёй творчасцю і зваротам да антычнасці недавыяўлены класіцызм, як у той жа час Я. Купала кампенсаваў недавыяўленасць рамантызму. Неакласіцызм М. Багдановіча і неарамантызм Я. Купалы былі тым сімвалічным выражэннем працэсу паскоранасці развіцця беларускай літаратуры на пачатку XX ст., аб якім слушна пісаў В. Каваленка. Несумненным бачыцца нам уплыў асобы і паэтыкі М. Карыцкага на выпрацоўку эстэтычнай праграмы М. Багдановіча, адлюстраваную ў вершы «Ліст да п. В. Ластоўскага». Невыпадкова верш быў напісаны ў 1913 г. — у разгар «нашаніўскай дыскусіі», зачыншчыкам якой быў, як вядома, адрасат. Багдановіч абгрунтоўвае новыя прынцыпы эстэтыкі і паэтыкі, заснаваныя на прадуманасці, свядомай апрацаванасці кожнага твора, азлобленасці яго пры дапамозе руплівай шліфоўкі. З гэтай пазіцыі Багдановіч выказвае прыхільнасць да «сальерызму» ў мастацтве, калі натхненню і ірацыянальнасці творчага працэсу супрацьпастаўляецца «мерны, нудны труд»:

Сальеры ў творчасці усе хацеў паняць, Ва ўсім упэўніцца, усё абмеркаваць. Абдумаць спосабы, і матар'ял, і мэту, І горача любіў сваю свядомасць гэту. У творчасці яго раптоўнага няма: Аснова да яе — спакойная дума.[2]

Эпісталярная форма паслання, якую свядома пры дапамозе александрыйскага верша аднаўляе М. Багдановіч, і выказаныя ў творы прынцыпы класіцысцкай эстэтыкі адпраўляюць нас у пошуку традыцыі наўпрост да верша М. Карыцкага «Да аднаго паэта»,

[1] Кабаковіч А. К. Фальклорныя і анталагічныя традыцыі ў беларускай паэзіі. Мн., 1989. С. 60.
[2] Багдановіч М. Поўны зб. тв.: У 3 т. Мн., 1991. Т. 1. С. 263-264.

таксама напісанага ў блізкай да эпісталярнай форме дыдактычнай эпіграмы з фармуляваннем асноўных мастацкіх прынцыпаў класіцызму. Даследчыкі адзначаюць, што вершы М. Карыцкага заўсёды былі па-мастацку дасканала апрацаваны і што нязменна імі захапляўся знаўца і цані цель літаратурных каштоўнасцей тагачасны кароль Рэчы Паспалітай Станіслаў Аўгуст Панятоўскі. Верш «Да аднаго паэта» быў канцэнтраваным выражэннем асноўных прынцыпаў класіцызму, паводле якіх хараство, дасканаласць з'яўляюцца важнымі і вечнымі сутнасцямі[1]. Мастацтва М. Карыцкі сімвалічна ўвасабляў у вобразе «кветкі-ружы». Пчолы-творцы толькі з такой дасканалай жывой прыгажосці збіраюць плён-мёд для сваіх сотаў, а «кветак апалых... бачыць не хоча пчала». Гэты верш — аб красе і дасканаласці мастацкага твора, зробленага адпаведна з канонамі класіцызму. Другі істотны момант класіцысцкай эстэтыкі, адлюстраваны ў гэтым вершы М. Карыцкага, звязаны з усхваленнем карпатлівай карыснай працы як важнага чынніка творчасці: «Як сабіральніцы мёду са спевам заўсёды працуюць, Так і для музаў няма песні без працы жывой»[2]. У канцы верша М. Карыцкі звяртаўся да свайго адрасата — паэта з высновай: песні заўсёды павінны мець нейкую мэту, а таму прыгажосць павінна быць карыснай. Карыснасць, мэту, мараль ён заклікае зразумець у падтэксце твора: «З яснага ў гэтых радках схаванае зведаць імкніся»[3]. Але апошні тэзіс класіцызму, сфармуляваны М. Карыцкім, М. Багдановіч у тым жа 1913 г. абвергне ў празаічным творы «Апокрыф», паставіўшы пытанне аб бескарыснасці, але бясспрэчнай дасканаласці васількоў у жыце. Аднак тэзіс аб хараستве, збудаваным розумам, аб «штодзённым рупным трудзе» Багдановіч прымаў, падзяляў і развіваў далей. Музы-пчолы ў вершы Карыцкага, выпіваючы мёд з кветкі, твораць новае хараство мастацтва. Так і ў багдановічаўскім вершы-эпіграфе да зборніка «Вянок» з'яўляецца вобраз засушаных кветак, свежасць якіх скарыстаў паэт, каб стварыць узор мастацтва. Вобразнасць М. Багдановіча тут непасрэдна перагукаецца з вобразнасцю М. Карыцкага: «Засушыў я на паперы краскі свежыя калісьці думак шчырых і чуцця».[4] Неакласіцызм М. Багдановіча ў адрозненне ад тыпалагічнай мадэлі меў вельмі шмат выразных нацыянальных рыс.

Тэма Бацькаўшчыны раскрывалася М. Багдановічам, адпаведна з яго творчай дамінантай «чыстай красы», у чароўных і нечаканых

[1] Жлутка А. Міхал Карыцкі. Песні Камэны // Шляхам гадоў: Гісторыка-літаратурны зборнік. Мн., 1990. С. 312-315.
[2] Там жа. С. 318.
[3] Там жа.
[4] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 51.

вобразах фантазійна-міфалагічных і легендарных істот: Лесуна, кінуўшага сваё люстэрка пасярод лесу, Вадзяніка, што прытуліўся ў старым млыне, срэбных змеяў, якімі здаюцца хвалі начнога возера пры месячным святле, старога перапісчыка, схіленага над старонкай рукапісу, адарваных ад родных ніў дзяўчат, што ткуць дзівосныя слуцкія паясы на радзівілаўскай мануфактуры. Багдановіч нёс у сваім сэрцы нацыянальную ідэю і запальваў ёю іншых, прыстасоўваючы для гэтай мэты досыць далёкі ад апалогіі нацыянальнага класіцызм. Ён творча выкарыстоўваў пры гэтым вопыт нацыянальнай літаратурнай традыцыі эпохі Асветніцтва, выяўляючы тыпалагічную сувязь з творчасцю М. Карыцкага.

Неакласіцызм М. Багдановіча, як бачна, меў вельмі шмат выразных нацыянальных рыс, нягледзячы на тое, што ў цэлым у сваёй гістарычна склаўшайся форме класіцызм і асветніцтва былі з'явамі «наднацыянальнага» касмапалітычнага кшталту. Аднак, М. Багдановіч і ў сваёй устаноўцы на апяванне «чыстай красы» быў вельмі нацыянальным паэтам, што нёс у сэрцы нацыянальную ідэю і запальваў ёю іншых. Асабліва эмацыянальна і ярка гэта адбілася ў адным з апошніх яго вершаў, напісаных у Мінску восенню 1916 г.: у славутай і несмяротнай «Пагоні», дзе ўжо прысутнічаў рамантычны зварот да гістарычнага мінулага айчыны з мэтаю ўзвысіць змагарны дух яе змарнелых дзяцей у сучаснасці:

Толькі ў сэрцы трывожным пачую
За краіну радзімую жах, —
Успомню Вострую Браму святую
І ваякаў на грозных канях.
Ў белай пене праносяцца коні, —
Рвуцца, мкнуцца і цяжка хрыпяць...
Старадаўняй Літоўскай Пагоні
Не разбіць, не спыніць, не стрымаць.[1]

Выяўленне нацыянальнага пачуцця, патрыятызм, лічыў «асноўным матывам» у творчасці М. Багдановіча Язэп Лёсік, які прачытаў даклад на такую тэму на выпускным пасяджэнні ў Белпедтэхнікуме ў чэрвені 1923 г. Але апублікаваць свой тэкст у «Запісках Інбелкульта» Я. Лёсік, як намерваўся, ужо не змог, бо даклад быў неўзабаве забаронены і канфіскаваны Галоўлітам за «нацыяналістычны змест»[2]. У цэнтры ўвагі Я. Лёсіка была нацыянальная праблематыка твораў М. Багдановіча, роля яго паэзіі ў беларускім

[1] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 314.
[2] Тэкст даклада Я. Лёсіка «Асноўны матыў у творчасці Максіма Багдановіча» захаваўся ў БДАМЛІМ (ф. 66. воп. 1, адз. зах. 1409) і апублікаваны намі ў часопісе «Полымя» (1991. № 12. С. 177-188)

адраджэнскім руху і сам гэты рух, цяжар якога мужна несла на сабе нешматлікая свядомая беларуская інтэлігенцыя: «А працаваць тады ў справе адраджэння было далёка цяжэй, як бароцца з царызмам. У барацьбе з царызмам рэвалюцыянер знаходзіў сабе спачуццё збоку хоць некаторай часткі грамадзянства, а з адраджэнца пасміхаліся ўсе, пачынаючы з пана і канчаючы хамам, не кажучы ўжо пра тое, што яму пагражала кара і за рэвалюцыйную чыннасць, бо адраджэнец парушаў інтарэсы ўсяго нацыянальна-каманднага грамадзянства... Нават сацыялістыя не паважалі адраджэнца, бо лічылі работу яго шкадлівай для адзінства клясавай барацьбы»[1]. Каб усвядоміць гістарычную ролю М. Багдановіча і іншых нашых паэтаў у справе адраджэння Беларусі, важна зразумець розніцу паміж служэннем паэта ў момант урачыстага сцвярджэння і ўзвышэння яго радзімы і служэннем паэта, чый край знаходзіцца ў нацыянальным заняпадзе. У другім, у нашым, выпадку такое служэнне пера-твараецца ў духоўны і грамадзянскі подзвіг.

Я. Лёсік у сваім дакладзе яўна палемізаваў з А. Луцкевічам, вызначыўшым М. Багдановіча як паэта «чыстай красы», што нібыта змяншала яго вартасці як нацыянальнага песняра. «Устанавіўся такі пагляд, што Максім Багдановіч — паэта чыстага мастацтва. Гэтым хочуць сказаць, што ў яго літаратурнай творчасці форма пануе над зместам, што яго не так цікавіць змест, як тая форма, у якую выліваецца гэты змест...»[2], — пісаў Я. Лёсік у палемічным запале і катэгарычна сцвярджаў, што перад Багдановічам «стаяла свая беларуская праблема, сваё беларускае нацыянальнае заданне, якое засланяла сабою іншыя праблемы, іншыя заданні»[3]. Тым не менш сёння бачыцца з усёй відавочнасцю, што не было несумяшчальнай супрацьлегласці ў поглядах Я. Лёсіка і А. Луцкевіча на творчасць М. Багдановіча, бо імі з розных бакоў акрэслівалася яе змястоўна-фармальная сутнасць. «Чыстая краса» багдановічаўскіх вершаў не супярэчыла нацыянальнай праблематыцы і патрыятычнаму пафасу яго твораў, а злівалася з імі ў арганічнае адзінства.

Праз якую стылёвую дамінанту ўсё ж найпаўней выяўляецца гэтае ідэйна-вобразнае адзінства? Услед за А. Луцкевічам мы абазначылі б яе музычным тэрмінам «бемольнасць». Каб зразумець, што тут маецца на ўвазе, яшчэ раз эксклюзіўна паглядзім на творчасць паэта, вылучыўшы ў ёй вершы, можа быць, не самыя знакамітыя, але канцэптуальна значныя.

---

[1] БДАМЛІМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1409, арк. 9. Тое ж: Полымя. 1991. № 12. С. 181.
[2] Полымя. 1991. № 12. С. 176.
[3] Полымя. 1991. № 12. С. 176.

М. Багдановіч адразу з першых публікацый у «Нашай ніве» надаў новае дыханне маладой беларускай літаратуры. А «Вянок» як ідэйна-мастацкае цэлае ўжо адлюстраваў цэлую эстэтычную эпоху, засвоеную нашым прыгожым пісьменствам. М. Багдановіч стварыў новыя, не вядомыя дагэтуль вобразы: першадрукара Ф. Скарыны, які «ў доўгай вопратцы» сачыў за рухам зорак у небе, каб вынесці свой лекарскі вердыкт «пану земскаму пісару хвораму»; невядомага магілёўскага манаха-перапісчыка, які, схіліўшыся нізка над пергаментам старажытнай кнігі, «прыгожа літары выводзіў пяром». У цэлым багдановічаўская творчасць была апалогіяй кніжнасці, духоўнасці, мастацкасці. Для паэта было важна не проста апяваць нядолю народа, будзіць яго з сацыяльнай спячкі, клікаць да лепшага жыцця, але паказаць народу прыгажосць і вартасць яго духоўнай культуры, зрабіць спадчынныя карані прадметам мастацкай вобразнасці і ўдыхнуць жыццё паэзіі ў халодныя музейныя экспанаты беларускай старасвеччыны. З другога боку, ён намагаўся арганічна ўвесці ў беларускую паэзію ўзоры антычнасці, каб як найшчыльней злучыць нованацыянальную літаратуру з еўрапейскай шматвяковай культурнай традыцыяй. Гэта была цалкам новая эстэтычная праграма, вартая тытана нацыянальнага адраджэння. Сімвалам мастацкасці, эстэтычнага вяршэнства і акрамя таго сімвалам патрыятычна напоўненым быў для Багдановіча сціплы дый самавіты вобраз васілька. Васілёк успрымаўся як першааснова быцця ў адрозненне ад канкрэтных матэрыяльных, практычных рэчаў. Зусім як у Бібліі — «не хлебам адзіным...» Менавіта перыфраз гэтай біблейскай ісціны ляжыць у аснове празаічнага твора М. Багдановіча «Апокрыф», напісанага ў 1913 г. — менавіта тады, калі ў беларускай літаратуры на старонках «Нашай нівы» адбывалася вядомая дыскусія аб мастацтве «для народа» і мастацтве «чыстай красы».

Для М. Багдановіча тут не было супярэчнасці, — гэта былі для яго тоесныя рэчы: паэзія «чыстай красы», не адарваная ад народа, якраз ёсць вышэйшае ўвасабленне прыгажосці народнай душы. І «Апокрыф» М. Багдановіча стаў як бы філасофскім «апраўданнем» «Вянка» — бліскучай мастацкай апалогіяй дасканалай і бескарыснай красы. «Апокрыф» стаў праграмай эстэтычных поглядаў М. Багдановіча, які далучаўся такім чынам да нашаніўскай дыскусіі.

Багдановіча абвінавачвалі ў штучным эстэцтве, нават у дэкадэнцтве. Але ж ён, абсалютна тэхнічна валодаючы еўрапейскімі мовамі, шмат перакладаючы з іх (асабліва з французскай — айчыннай мовы дэкадансу), выдатна ведаў адрозненне паміж гэтай плынню і сваёй эстэтычнай праграмай. Для яго дэкадэнцкая плынь

была адной з тых літаратурных «майстэрняў» Еўропы, у якую трэба было «зазірнуць» і беларускай літаратуры, каб не выбівацца з еўрапейскага агульнакультурнага кантэксту. М. Багдановіч прыгожа «справіўся» з дэкадансам, стварыўшы некалькі натуралістычна-эратычных вершаў. Несумненна, паэт-эрудыт добра ведаў бліскучую працу В. Розанава «Дэкадэнты», надрукаваную асобным выданнем у 1904 г. як «крытычныя эцюды». Аўтар яе называў сімвалізм і дэкадэнцтва не нейкай асобнай «новай школай», але лагічным, выніковым заканчэннем папярэдняй эстэтычнай фармацыі — рэалізму, выраджэннем яго ў «ультра-рэалізм», які спецыялізуецца на сімволіцы фізіялагізму і натуралістычнасці. Адсюль, як заўважаў В. Розанаў, неадольная цяга прадстаўнікоў школы да эратызму. Аднак дэкадэнцтва як «ultra», як «вычварнасць формы пры адсутнасці зместу» ніколі не было ўласціва Багдановічу. Яго эстэтызацыя эрасу была прыгожым беларускім эпізодам у еўрапейскім дэкадансе, які сведчыў, што нічога недаступнага для беларускай паэзіі на пачатку XX ст. ужо не існавала.

Але заглыбленасць у заходнія культуры перасягала ў Багдановіча зацікаўленне толькі мадэрнам або толькі антычнасцю. Ён ідзе ў глыбіні народнага светаразумення, адлюстраванага ў паэзіі розных еўрапейскіх народаў, дзеля таго, каб адкрыць і ўвасобіць у паэтычныя формы беларускі духоўны і ментальны архетып. Створыць ён такія вершы «народнага складу» («Скірпуся», «Лявоніха», «Агата», «Максім і Магдалена» і інш.) у 1914-1915 гг., на вяршыні творчага шляху, паралельна абгрунтаваўшы тэарэтычна свой зварот да фальклорнай паэтыкі і фальклорных стылізацый у артыкуле «Забыты шлях». Але Багдановіч і тут не абмежаваўся толькі айчыннай літаратурай. У 1915 г. ён актыўна працаваў над паэтычнымі наследаваннямі іншамоўнай народнай паэзіі, стварыўшы адметны цыкл «Песні». Туды ўвайшлі творы, стылізаваныя пад народную песню розных народаў, якія так і называліся: «Сербская», «Руская», «Украінская», «Скандынаўскія», «Іспанскія», «Японскія», «Персідскія». Гэтае зацікаўленне Багдановіча не было выпадковым адгалінаваннем творчай эвалюцыі паэта, гэта была частка ў комплексе ўсёй яго эстэтычнай праграмы і яго поглядаў на тагачаснае беларускае адраджэнне. Па-першае, беларускім мастацкім словам перадавалася ўсё багацце чалавечай культуры ад антычных узораў да характэрных нацыянальных форм верша. Па-другое, у гэтым проста ззяла майстэрства Багдановіча адкрываць някідкія, няяркія праявы рэчаіснасці і духу і ўзводзіць іх да найвялікшай ступені мастацкага хараства. Ён адбіраў для вобразнага пераўвасаблення нібыта ўсё другараднае, тое, што іншыя проста не

заўважалі, і ствараў цудоўную лірычную гармонію. «Ён іграе на бемолях», — як слушна сказаў пра яго Антон Луцкевіч. Менавіта таму для Багдановіча такім важным сімвалам быў васілёк. З аднаго боку, гэта кветка станавілася ў паэтыцы Багдановіча патрыятычным сімвалам далёкай ад гістарычнага росквіту Бацькаўшчыны, «цвятком радзімы», як пяшчотна назваў ён яго ў вершы «Слуцкія ткачыхі». Васілёк ледзь бачны ў даліне сярод пышнага буяння кветак, ён нібы адсунуты з арэны жыцця іншымі, больш яркімі і кідкімі. Настрой яго, пануры, невясёлы, супадае з маркотным настроем паэта ў вершы «На чужыне»:

Вакол мяне кветкі прыгожа красуюць.
Маркотна між іх я хаджу адзінок
Аж бачу — мне сіняй галоўкай ківае
Наш родны, забыты ў цяні васілёк,
«Здароў будзь, зямляча!" Чуць бачны ў даліне
Панура, нявесела шэпча ён мне:
«Успамянем, мой дружа, ў багатай чужыне
Аб беднай, далёкай сваёй старане».[1]

Гэты давяральны шэпт чуецца паэту ў шалясценні пялёсткаў. Мастацкі прыём антытэзы, выкарыстаны ў вершы (супрацьпастаўленне «прыгожых кветак» і «забытага васілька», «багатай чужыны» і «беднай ...сваёй стараны»), падкрэслівае абвостранасць патрыятычных пачуццяў паэта, хваравітае ўспрыняцце ім незаслужана занядбанага лёсу Бацькаўшчыны. Традыцыю такога супрацьпастаўлення някідкай сціплай прыгажосці айчыны і пышнага буяння заморскіх краявідаў можна вывесці ў беларускай паэзіі ад «Крымскіх санетаў» А. Міцкевіча. Пілігрым — лірычны герой цыкла — з усёй вастрынёю чулай натуры ўспрымаў маляўнічасць і яркасць паўднёвай красы, але ж для яго заставалася адзінай і нязменнай каштоўнасцю пакінутая родная зямля, дзе ён «весялейшым хадзіў дрыгвой айчыны, чым тут цытрынавымі райскімі садамі». Гэты матыў загучыць пазней і ў «Пане Тадэвушы» ў дыскусіі Графа, аматара італьянскіх экзатычных краявідаў з кіпарысамі, і Тадэвуша, які натхнёнымі словамі апаэтызуе родную бярозу. Такое параўнанне стала ў XIX ст. і топасам многіх твораў В. Дуніна-Марцінкевіча. Сімвалам айчыны ў яго часта высупае вобраз роднай старой люцынкаўскай ліпы.

М. Багдановіч знаходзіць свой патрыятычны сімвал у шэрагу адзначаных топасаў, і яго вобраз васілька годна ўпісваецца ў паэтыку беларускай адраджэнскай лірыкі. Абуджанае і лёгка ранімае пачуццё

---

[1] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. I. С. 201.

нацыянальнай самасвядомасці жадае пазбавіцца ўяўлення аб гістарычнай непаўнацэннасці свайго краю, імкнецца адшукаць у яго рэаліях сімвалы нястрачанай духоўнасці і жыццяздольнасці. Такім сімвалам і становіцца традыцыйная блакітная сціплая кветка беларускіх палёў, якая саграваe сэрца паэта на чужыне.

З другога боку, у паэтыцы Багдановіча васілёк сімвалізуе духоўнасць, мастацкую красу і дасканаласць, якія цешаць душу народа, бо ні нядоля, ні цяжкая праца не азначаюць, што толькі хлеб надзённы, толькі наедак цялесны патрэбны чалавеку на яго зямным шляху. Дзеля гэтага паэт ажыўляе старажытную літаратурную традыцыю — звяртаецца да жанру апокрыфа, так і называючы свой маленькі празаічны твор — прыпавесць «Апокрыф», дазваляючы ў ім сабе прарочыць ад імя Хрыста. Апакрыфічныя творы заўжды набліжалі біблейскіх і евангельскіх герояў да чалавека, і ў багдановічаўскім апокрыфе Хрыстос выглядае проста стомленым вандроўнікам на Беларусі ў часе жніва, якога, як і належыць, ніхто не пазнае. Яго спадарожнікі — святыя Пётра і Юры не могуць да канца зразумець вечнай і велічнай мудрасці Яго слоў: «Я ж кажу вам: добра быць коласам, але шчаслівы той, каму дадзена быць васільком. Бо нашто каласы, калі няма васількоў?»[1] Нездарма людзі, якія ведаюць, «чаго варты хлеб», спяваюць песні пра прыгажосць гэтых кветак. Зусім у асветніцка-дыдактычным духу Пётра заўважыў, што «апроч красы» ў песнях павінна быць добрая павучальная думка для карысці чалавеку. Апакрыфічны багдановічаўскі Хрыстос, аднак, аднаўляе прынцыпы барочнай эстэтыкі, карані якой у ідэалістычным светабачанні: «Няма красы без спажытку, бо сама краса і ёсць той спажытак для душы»[2]. Эстэтыка барока сцвярджала, што вытокі прыгожага — у душы чалавека, што краса з'яўляецца каштоўнай сама па сабе як праява дасканаласці Боскага тварэння і зусім неабавязкова павінна быць карыснай у матэрыяльным сэнсе. Асветніцтва супрацьпаставіла барочнай эстэтыцы рэчаіснасць як крыніцу прыгожага і карыснасць як адзнаку вартасці красы. Дыдактычны асветніцкі ідэал адгукнуўся ў нашаніўскую эпоху ўжо згаданай літаратурнай дыскусіяй 1913 г. і ўсёй скіраванасцю тагачаснай беларускай літаратуры, асабліва паэзіі, на справу абуджэння ад рабскай спячкі беларускага народа. Сам Багдановіч ствараў у гэтым рэчышчы шмат палымяных («Пагоня») і горкіх у сваёй праўдзівасці мастацкіх твораў:

Народ, Беларускі Народ,

---

[1] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 2. С. 52.
[2] Там жа. С. 51.

Ты цёмны, сляпы, быццам крот.
Табою заўжды пагарджалі.
Цябе не пускалі з ярма
І душу тваю абакралі:
У ёй нават мовы няма.[1]

Верш гучаў як балючае адкрыццё і як прысуд паэта, у голасе якога чуліся ноты патрыятычнага адчаю. «Васількі» яго паэзіі сатканы з паўтонаў і пераходаў адценняў; на першы погляд яны апавядаюць аб незаўважаных рэчах, якія аднак ззяюць сапраўднай глыбіннай красой. Гэта, напрыклад, можа быць краса месячнага святла і «срэбных змеяў», якімі яму здаюцца хвалі вячэрняга возера ў гэтым святле. Верш «Срэбныя змеі» напісаны ў стылі імпрэсіянізму, які нямецкі прафесар Аскар Вальцаль назваў мастацтвам адлюстраваннях[2]. У мастацкім слове Багдановічам улоўлены і зафіксаваны імгненныя ўражанні ад зменлівых прыродных з'яў. Назва верша «Срэбныя змеі» ўжо настройвае на вобраз нечага зіхотка-рухомага і чароўна-прыгожага ў прыродзе. Паэт схоплівае незабыўны момант у адвечным прыродным руху — момант, калі серабрыстае няяркае месячнае святло залівае паверхню возера. Лёгкі вецер хвалюе роўнядзь, і яна ажывае, як велізарная таямнічая істота: «плешча», уся пераліваецца тысячамі ярка-бліскучых стужачак, што віюцца, уздымаюцца, перацякаюць адна ў адну, ствараюць уражанне жывога бесперапыннага руху. Мастацкая свядомасць тчэ дзівосныя вобразы: паэту здаецца, што калышуцца і ўтвараюць гэты рух «срэбныя змеі», якіх выпускае адну за адной з дна міфічны ўладар азёрных глыбіняў вадзянік. Вось яна — чыстая краса, не карысная ў сэнсе цялесных зямных патрэбаў, але важная для душэўных парываў і настрояў! Бліскучы рухомы клубок, абуджаны ветрам, вырабляе на азёрнай паверхні тонкія дзівы, што літаральна зачароўвае назіральніка з уражлівай паэтычнай душой. Залацістыя змейкі здаюцца яму «ўсплыўшай грамадой», якая «срэбнай ірдзіцца луской». Гэты начны фэст, начное свята падобна стыхіі, што разняволіла скаваныя магчымасці прыроды і духу, дала волю нястрымнай фантазіі. Але непаўторнае ўрачыстае імгненне мае сваё заканчэнне: ледзь толькі ўзыдзе сонца і яго прамень, нібы «залатая ігла», праніжа ўсю гэтую бліскучую, рухомую грамаду, абуджаецца новы цуд — цуд знікнення, калі змейкі схаваюцца адна за адной у азёрнай глыбіні:

Згіне змяя за змяёю.
Знікне з нябёс маладзік.

---

[1] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 266.
[2] Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии: 1890-1920. Пб., 1922. С. 38-47.

Доўга па іх пад вадою
Будзе ўздыхаць вадзянік.[1]

Два незабыўных імгненні апісвае Багдановіч у вершы — таямнічасць з'яўлення і таямнічасць знікнення — як два неад'емныя пачаткі ў прыродзе, без якіх нішто не можа адбывацца і існаваць. У цэлым верш уяўляе сабой адну разгорнутую метафару, заснаваную на параўнанні азёрных хваляў, асветленых маладзіком, з асацыятыўнымі «срэбнымі змеямі», а сонечнага промня — з «залатой іглой». Усёй сутнасцю гэтага верша Багдановіч палемізаваў з эстэтыкай дэкадансу, ведаючы, магчыма, па апісаннях В. Розанава, яго асноўныя пастулаты і сімвалы: той самы сонечны прамень, што працінае марскую глыбіню, з якой на паверхню насустрач яму выплывае дзіўнай формы «рагатая ракавіна» — алегорыя жанчыны, быў распаўсюджаным тады дэкадэнцкім эратычным сімвалам і сімвалізаваў тое, што, як пісаў В. Розанаў, «памёр душэўны «чалавек» і застаўся толькі фізіялагічны»[2]. Для М. Багдановіча ж «душэўны» чалавек заставаўся нястрачанай спрадвечнай каштоўнасцю, ён абуджаў і напаўняў новымі ўражаннямі гэтую бясконцую ў прагненні высокага і прыгожага душу новымі формамі прыгажосці, новаю вышынёю ідэалаў, адкрываючы гэтыя вышыні ў самым звычайным і непрыкметным. Вось, да прыкладу, як у гэтым яшчэ адным вершаваным «бемолю» Багдановіча — «Сцюжа, мрок... Я ізноў хвараваты». Верш перадае далёка не мажорны і не святочны настрой паэта. Разагрэты самавар, кубак гарачай гарбаты аказваюцца яго сябрамі і сумоўнікамі, здольнымі не толькі адратоўваць ад холаду, але суцяшаць фізічны, выкліканы хваробай, і душэўны, ад адзіноты і смутку, боль. Разагрэты самавар тут не проста дэталь быту, ён уяўляецца адушаўлёнай істотай, якая на аснове метафарычнага пераносу здольная да актыўнага лірычнага дзеяння:

Запяе ён і звонка і ціха,
Зазіяе на спод аганьком.
І развеецца цёмнае ліха
Над маім абагрэтым кутком.[3]

Так адбываецца цуд саграванняі сумоўя, цуд духоўнага збліжэння абсалютна розных істот: кволага целам чалавека з лёгка ранімай душой і ажыўшага самавара, які са звычайнай прылады бытуператвараецца ў сімвал сяброўства, душэўнага адзінства і цеплыні, у анёла-ахоўніка, які развейвае ліха над «абагрэтым кутком».

---

[1] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 239.
[2] Розанов В. В. Декаденты. Критические этюды. СПб., 1904. С. 15.
[3] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 308.

Лірычная гармонія М. Багдановічам стваралася менавіта з паўтонаў, пераходаў і пераліваў адценняў у настроях, фарбах, гуках. Гэтую непаўторную рысу яго таленту, гэтае «ігранне на бемолях» заўважыў калісьці яшчэ Антон Луцкевіч. Ён назваў паэта «будаўніком новай гармоніі», які ў аснову гэтай гармоніі паклаў лад мінорны, а таксама заўважыў тонка і густоўна, што «агульны тон паэзіі Багдановіча... напамінае сум і тугу несмяротных твораў Шапэна»[1]. Гэтак была падкрэслена унікальнасць таленту М. Багдановіча, але Луцкевіч адзначыў і яго ж універсальнасць: «Ён (Багдановіч. — І. Б.) паказаў, як, маючы ў душы іскру Божую, можна выказаць роднай мовай усё, што перажывае, што адчувае не толькі «народ просты», але і інтэлігент еўрапейскага тыпу»[2]. Заслугаю М. Багдановіча перад беларускім прыгожым пісьменствам А. Луцкевіч лічыў тое, што паэт «выбіраў для сваёй творчасці беларускія элементы не затым, што яны — родныя яму, а затым, што ў іх ёсць сапраўднае хараство, бо такім чынам найлепшыя творы беларускай нацыянальнай душы ўзнімаюцца на тую ступень, на якой стаяць такія ж творы іншых народаў, здабыўшых ужо даўно сусветнае прызнанне»[3]. Называючы паэта «песняром чыстае красы», А. Луцкевіч, бясспрэчна, не памыляўся, але ні ў якім разе не абмяжоўваў значэнне творчасці Багдановіча ў гісторыі беларускай літаратуры і, вядома ж, не ўціскаў яго ў дэкадэнцкія рамкі «мастацтва для мастацтва». Сэнс яго глыбокай і слушнай думкі аб Багдановічу быў у раскрыцці нацыянальнага і сусветнага значэння яго таленту: дзякуючы творам М. Багдановіча «нацыянальнае стаецца агульналюдзкім праз укрытую ў ім чыстую красу»[4].

Чыстая мінорная краса «бемоляў» Багдановіча адбілася і ў «Просценькім вершы», дзе ён свой уласны паэтычны лёс параўноўваў ізноў жа не з чымсьці кідкім і велічным, а з «няяркай маленькай вясёлкай», што «ўкруг месяца ледзь бачна зіхаціць». Не кожны, «хто ў гэты час на неба паглядзіць», прыкмеціць ледзь бачны прыгожы арэол вакол месяца:

Няяркая, маленькая вясёлка!
Праз гэта ты і да спадобы мне,
Бо я адну з табою долю маю —
Зіяць ледзь бачна ў сіняй вышыне.[5]

---

[1] Луцкевіч А. Максім Багдановіч: У чацвёртыя ўгодкі смерці яго // Наша думка. Вільня, 1921. 27 мая.
[2] Луцкевіч А. Максім Багдановіч... // Наша думка. Вільня, 1921. 27 мая.
[3] Там жа.
[4] Там жа.
[5] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 268.

Багдановічу важна было паклікаць у суразмоўнікі тых, хто здольны заўважыць «срэбных змеяў» у вячэрнім возеры і «нияркую вясёлку ўкруг месяца». Ён адчыніў таямніцы гэтага спрадвечнага хараства, бо лічыў яго даступным для душы свайго народа, якая не можа чакаць спачатку выбаўлення з рабства, хлеба ў дастатку, а потым прыгожых вершаў. Хараство, як і свабода, доля, — гэта былі асноватворныя каштоўнасці аднаго парадку, роўнавартасныя ў сваім глыбінным філасофскім змесце. Апалогія хараства ў беларускай паэзіі мела такое ж грамадскае значэнне, як апалогія свабоды і долі, якую найпаўней выразілі Купала і Колас. Багдановіч жа сваёй творчасцю стаў доўгачаканым водгукам на покліч Вацлава Ластоўскага: «Сплачвайце доўг!» — доўг адкрыцця і вяртання жывой красы жыцця, пераствораны у красу мастацтва, у змучаную шэрым штодзённым жыццём душу беларускага народа. Менавіта М. Багдановіч вяртаў гэтае хараство, раскінутае ва ўсім: у прыродзе роднага краю, у нацыянальным і сусветным мастацтве, у чалавечых душы і целе, пачуццях і думках. І нездарма Багдановіча з лёгкай рукі А. Луцэвіча называлі і называюць паэтам «чыстае красы», бо краса ж сапраўды — чыстая!

Рафінаванасць падыходу М. Багдановіча да адлюстравання хараства, яго акцэнт на «сальерызме» ў мастацтве, тонкую ўвагу да з'яў, здавалася б, другарадных, якія аказваюцца першаступеннымі, можна ўбачыць пры аналізе нават аднаго-адзінага твора. Да прыкладу, возьмем яго «Іспанскія песні» з вядомага цыкла 1915 г., калі паэт мэтанакіравана вывучаў беларускі фальклор і народную творчасць іншых народаў, каб чарговы раз выпрабаваць сваю канцэпцыю «сальерызму». М. Багдановіч грунтоўна вывучаў паэтыку іншамоўных фальклорных твораў, імкнуўся як бы пранікнуць у творчую майстэрню народнага паэтычнага генія, каб увасобіць яго ў новым творы натуральна і з усёй аздобнай вытанчанасцю. Так, матывы і рытмы іспанскіх любоўных рамансаў ён перадае настолькі дакладна, што яго «Іспанскія песні» здаюцца майстэрскім перакладам, а не творчай стылізацыяй, хаця на справе ўсё было іначай: «Узоры народных песень... не з'яўляюцца дакладным перакладам канкрэтных песень таго ці іншага народа, а вынікам творчай апрацоўкі на аснове самага ўважлівага вывучэння»[1]. Стыхія іспанскай народнай любоўнай лірыкі ў багдановічаўскім пераструэнні зачароўвае нас з першых радкоў:

Яснавокая Аніта
Разгарнула веер чорны

[1] Лапідус Н. Песні розных народаў у перастане Максіма Багдановіча // Полымя. 1988. № 12. С. 192.

І схавала строга тварык
Ў кружаўных яго узорах.
У айцоў базыліянаў
Ночы я сядзеў бяссонна.
Усё вучыўся звёздачоцтву.
Вось яно, прыцьменне сонца![1]

А вось другі варыянт таго ж самага матыву, які ўмясціўся ў класічнае чатырохрадкоўе-коплу:

Донна Клара твар закрыла
Чорным веерам сувора,
І сказаў адзін гідальга:
«Цяжка ў час прыцьмення сонца».[2]

Паэтыка іспанскай народнай песні адрознівалася лаканізмам, прастатой вобразнага малюнка, экспрэсіўнасцю, рытмічным дынамізмам.

М. Багдановіча, бясспрэчна, вабілі класічныя формы іспанскага народнага верша, які меў трывалую, глыбокую традыцыю і добра распрацаваныя метрычныя формы: салеарэс, коплы, сегідзіллі (soleares, coplas, seguidillas), на аснове якіх пазней расквітнеў класічны жанр старадаўняй іспанскай лірыкі любоўны раманс. Ёсць падставы меркаваць, што іспанская народная лірыка зацікавіла М. Багдановіча значна раней. Так, у 1910 г. у яраслаўскай газеце «Голас» за 13 мая пад псеўданімам Rion быў змешчаны верш на рускай мове «Из испанских мотивов», які зараз прыпісваецца М. Багдановічу. Прыналежнасць гэтага твора Багдановічу пацвярджаў С. С. Каныгін, тагачасны рэдактар газеты.

Уяўляецца зусім магчымым, што іспанскія матывы ў творчасці М. Багдановіча з'явіліся пад уплывам рускіх перакладаў іспанскай паэзіі, якая была вельмі папулярная ў расійскім прыгожым пісьменстве яшчэ ў XIX ст., а да пачатку XX ст. ужо існавала культура іспанскай паэзіі на рускай паэтычнай глебе. Як слушна сцвярджаюць даследчыкі, «іспанскі фальклор быў надзвычай шырока прадстаўлены ў рускай літаратуры мінулага стагоддзя»[3]. Апошняя ж не была чужой М. Багдановічу — гэта была частка таго духоўнага асяроддзя, якое фарміравала яго як паэта. Пачатак XX ст. быў асабліва прыкметным у сэнсе зацікаўленасці рускіх паэтаў іспанскай народнай песняй. Прыярытэт тут належаў К. Бальмонту, які даў вялікую падборку перакладаў іспанскіх коплаў, сегідзілляў і салеарэс у сваёй кнізе «Горныя вяршыні» (1904). Крыху пазней, у часопісе «Русская мысль» за

[1] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 393.
[2] Там жа.
[3] Испанская поэзия в русских переводах. М., 1984. С. 19.

1908 г., з'явіўся яго артыкул «Іспанец-песня», да якога таксама дадаваліся 20 кароткіх песень-перакладаў з арыгінала. Бальмонт з усёй тэматычнай шматстайнасці іспанскіх народных песень выбраў тыя, дзе як асноўны гучаў любоўны матыў. К. Бальмонт назваў гэтыя нешматслоўныя і яркія перлы іспанскай народнай лірыкі «кветкамі закаханых», бо «яны так напоўнены каханнем, як паветра вясны — водарам кветак»[1]. Было ў рускай літаратуры XIX ст. яшчэ адно цікавае выданне, якое магло паўплываць на М. Багдановіча і абумовіць яго зварот да іншамоўных фальклорных стылізацыі — гэта кніга М. Берга «Песні розных народаў», выдадзеная ў Маскве ў 1854 г. У ёй Берг выказваў сваё перакладчыцкае крэда, падкрэсліваючы, што важным з'яўляецца не радок, а дух, вынік уражання. Малаверагодна, што паэт такой шырокай эрудыцыі, як Багдановіч, з яго пастаяннай цікавасцю да рускай літаратуры і культуры ў цэлым, не ведаў такіх знакамітых выданняў. Хутчэй за ўсё яны былі ў багатай бібліятэцы бацькі паэта Адама Ягоравіча і з'явіліся той крыніцай, якая натхніла Багдановіча на стварэнне ўласных вершаваных стылізацыі Непасрэдных пераэоваў верша Багдановіча з прапанаванымі перакладамі Бальмонта няма, але іх і не магло быць, бо Багдановіч і не перакладаў нейкі пэўны тэкст арыгінала. Багдановічу істотна было перадаць сам характар іспанскай любоўнай лірыкі, і паэт бліскуча справіўся з гэтай задачай: непаўторны дух і водар іспанскіх народных коплаў прысутнічае ў яго першым рускамоўным творы, як бы адпавядаючы перакладчыцкай канцэпцыі М. Берга.

Што датычыць рытміка-інтанацыйных асаблівасцей багдановічаўскай стылізацыі, то ў ёй выдатна схоплены як рысы народнай коплы, так і рысы раманса, метрычнай асновай якога якраз і была перш за ўсё копла. Што ж такое іспанская копла? Гэта кароткі верш, чатырохрадкоўе, часцей за ўсё васьміскладовік, харэй, у якім звычайна рыфмуюцца цотныя радкі. Сюжэтна коплы звычайна не звязаны паміж сабой[2]. У беларускай і рускай фальклорнай традыцыі з іспанскай народнай коплай маюць некаторае падабенства прыпеўкі і частушкі.

Верш Багдановіча фармальна адрозніваўся ад іспанскай коплы як тым, што ў ім рыфмаваліся таксама няцотныя радкі, так і тым, што тэма дынамічна развівалася на працягу ўсіх дзесяці строф. Гэтая акалічнасць збліжала верш Багдановіча з рамансам, класічны іспанскі варыянт якога таксама васьміскладовік, харэй, з рыфмоўкай

[1] Бальмонт К. Испанец-песня // Русская мысль. 1908. № 12. С. 135.
[2] Испанская народная поэзия = Concionero popular espanol. М., 1987. С. 27-28.

няцотных радкоў. Аднак нельга сцвярджаць, што ад страфы да страфы ў Багдановіча назіраецца пастаянны рух любоўнага матыву, рух пачуцця. Любоўны матыў у вершы выяўляецца хутчэй статычна, чым дынамічна, ён пастаянны і развіваюцца толькі яго семантычныя экспрэсіўныя варыянты.

Часам у вершы за чыста стылізаваным рамансавым матывам кахання прарываецца асабістае аўтарскае перажыванне, гучыць матыў адзіноты, які павялічвае сілу пачуцця: «Что сказать о страстно ждавшей, о душе моей тоскливой, всю жизнь счастия не знавшей, осторожной, молчаливой?»[1] Такая замкнёная ў сабе душа здольная на ўсёпаглынальную моц пачуццяў, на такое каханне, калі сапраўды трэцяга не можа быць: або жыццё з каханай, або смерць без яе. Для верша ўласцівыя вельмі рэзкія супрацьлеглыя перапады пачуццяў героя, калі каханую ён называе то «ангелом-хранителем», «лучезарною звездою», «светлым гением», «жизнью и радостью неземной», то «маленьким тираном», «маленьким мучителем», «мучителем», «загадкой роковой». Ад яе залежыць лёс, будучыня, шчасце або няшчасце таго, хто прызнаецца ёй у каханні. Але герой так дакладна і не ведае, ці адкажа ўзаемнасцю яго абранніца, ці застанецца ў сваёй пагардлівай непрыступнасці, а спапяляючая сіла яе надзвычайнага хараства будзе валодаць ягонай душой, разрываючы яе паміж узлётам пачуццяў і пакутамі сумненняў. Такія рэзкія кантрасты ў пачуццях, матывы «салодкіх пакут» былі характэрнымі для барочнай песенна-інтымнай лірыкі XVIII ст., на якую, відавочна, паўплываў у свой час і іспанскі любоўны раманс, дзе любоў і нянавісць былі цесна пераплецены паміж сабой, ствараючы неверагодны напал пачуццяў. Такая стылістыка ў перадачы пачуццяў будзе характэрна і для рамантычнай канцэпцыі кахання.

Па сутнасці амаль кожная страфа багдановічаўскага верша магла б лічыцца самастойнай коплай, бо ледзь не ў кожнай з іх адбіўся завершаны любоўны матыў. Так, амаль ідэнтычна і ў той жа час своеасабліва выяўлена ў іспанскіх коплах і ў вершы Багдановіча тэма страты сэнсу жыцця без каханай.

У М. Багдановіча:

Вместе мы, — и все забыто.
Отодвинулось, пропало;
Нет тебя, — и жизнь убита,
Еле бьется, скучно, вяло...[2]

[1] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 458.
[2] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 459.

У іспанскіх коплах можна знайсці падобныя варыянты гэтага матыву:

Я быть без тебя не могу,
Я жить не могу, не любя,
И жизнь я утрачу свою,
Когда я уйду от тебя.[1]

Матыў пакуты, параненасці без болю, у М. Багдановіча гучыць на пачатку некалькіх строф, набіраючы дынамічную сгушчанасць эмоцый: «О, мой маленький мучитель — жизнь и радость неземная!» Так акрэсліваецца барочны пачуццёвы кантраст, для якога самае галоўнае — тое, што робіцца ў душы героя. «Н без битвы побежденный, пред мучителем склонится», — паўтарае ён той жа матыў у іншай страфе.

Іспанская копла адлюстроўвае матыў пакуты наступным чынам:

Я сражен бескровной раной,
Я убит без острой стали,
Я живу, терпя страданья,
Я в страданьях умираю.[2]

Выразна бачна падабенства паэтыкі, заснаванай на рэзкіх кантрастах і неадпаведных фантастычных супастаўленнях, як у вершы М. Багдановіча, так і ў іспанскай копле ў перакладзе К. Бальмонта. Відавочна, што Багдановіч быў прасякнуты менавіта духам іспанскай народнай лірыкі, адчуў яго і здолеў выдатна перадаць у сваім вершы, дзе аказаліся непарыўна злучанымі каханне і пакута, пяшчота і разгубленасць упэўненага ў сабе героя.

Такая палярнасць адчуванняў дакладна выявілася нават у характэрным і самым істотным для семантыкі верша словазлучэнні «маленький мучитель». Унутраная супярэчлівасць яго, як і мужчынская форма роду «мучитель», аднесеная да жанчыны, выклікае цэлы шэраг вобразных асацыяцый і як бы падкрэслівае неадпаведную знешняму выгляду «жорсткасць» абранніцы. На гэтым грунтуецца любоўны «канфлікт», ствараючы тым самым рамансавую стылістыку верша.

Такім чынам, блізкасць верша Багдановіча «Из испанских мотивов» да іспанскай народнай коплы не выключае таго, што ён можа ўспрымацца і як стылізацыя старадаўняга іспанскага раманса, аб чым сведчыць развіццё тэмы. Паколькі копла склала метрычную аснову раманса, то па метрыцы верш Багдановіча таксама можна аднесці і да коплы і да раманса (васьмískладовік, харэй). Вылучаецца ж з боку фармальнага верш Багдановіча перакрыжаванай рыф-

---

[1] Бальмонт К. Горные вершины. М., 1904. С. 77.
[2] Бальмонт К. Горные вершины. С. 60.

моўкай, у той час, як у іспанскай копле і ў рамансе рыфмаваліся толькі цотныя радкі па прынцыпу асанансу галосных.

Пасля такой практыкі ў авалоданні стылем іспанскага народнага верша вельмі натуральным быў далейшы мастацкі эксперымент Багдановіча ў засваенні іншых і ўласных народна-песенных традыцый. Ён шліфаваў і адточваў сваё майстэрства, і стылізацыя іспанскай коплы нарэшце так натуральна і лёгка загучала па-беларуску: «маленький мучитель» ператварыўся ў непрыступную «донну Клару», якая закрыла чорным веерам твар, абрынуўшы на закаханага «гідальга» душэўную пакуту, роўную зацменню сонца:

Найяснейшая сіньёра,
Правялебнейшая донна,
Донна Клара, донна Клара,
Загубілі вы мяне!..[1]

Ад формы іспанскай народнай кошты ў гэтым вершы засталася толькі тэма, найменні герояў і паэтычны прыём кантрастаў у перадачы пачуццяў. Усё астатняе было поўнай фантазіяй аўтара — вольнай стылізацыяй, далёка адышоўшай ад канона. Тым не менш лёгкасць і празрыстасць іспанскай народнай лірыкі ў перадачы М. Багдановіча зачароўвае, дасціпнасць слоўнай пікіроўкі закаханых захапляе, і ў цэлым сапраўды гэтыя тры бліскучыя лірычныя іспанскія мініяцюры можна назваць услед за К. Бальмонтам «кветкамі закаханых». М. Багдановіч нібыта пацвярджаў думку К. Бальмонта, што «іспанскія народныя песні... заўсёды лёгкія і тонкія, як паветра, па настроях і валодаюць магічнасцю адлюстраванняў»[2].

Завершанасць працы М. Багдановіча над цыклам «Песні», куды ўвайшлі пераствораныя натхненнем паэта японскія, персідскія, рускія, сербскія, іспанскія, скандынаўскія і іншыя фальклорныя стылізацыі, сведчыла аб тым, што ён узняў беларускую паэзію на новую вышыню. Паэт сцвердзіў яшчэ раз, што беларускаму мастацкаму слову ўласцівы танчэйшыя нюансы і сэнсавыя адценні, што гэтым словам можна перадаць усё багацце чалавечай культуры ад антычных узораў да характэрных нацыянальных форм верша іншамоўных літаратур з трывалай і багатай прасадычнай традыцыяй.

[1] Багдановіч М. Поўны зб. тв. Т. 1. С. 393.
[2] Бальмонт К. Испанец-песня // Русская мысль. 1908. № 12. С. 139.

Раздзел 6

КУПАЛАЎСКІ І КОЛАСАЎСКІ КАНЦЭПТЫ СВАБОДЫ

Літаратура нашаніўскай пары была з'явай не толькі чыста мастацкай, але як найбольш актыўная форма нацыянальнай самасвядомасці яна была дзейсным сродкам уплыву на грамадскае жыццё, ставячы сабе мэтай абудзіць і ўзняць беларускі народ з гістарычнага нябыту і такім чынам выканаць сваю будзіцельную асветніцка-адраджэнскую місію. Паэзія, паказваючы нядолю і беспрасвецце, у якіх апынуўся народ (зборнікі «Жалейка» Я. Купалы, «Песні жальбы» Я. Коласа, вершы А. Гаруна «Начныя думкі», «Ваўкалакі», «Жабрачка», М. Багдановіча — «Краю мой родны, як выкляты Богам», «Разрытая магіла», «Народ, беларускі народ» і інш.), тым самым ставіла грамадскае пытанне аб пачварнасці існуючых форм жыцця, што прадугледжвала наяўнасць грамадскага ідэала. Такім ідэалам была свабода, якая бачылася і як сацыяльна-палітычнае вызваленне, і як нацыянальна-дзяржаўная незалежнасць, шлях да якой пралягае праз выхаванне пачуцця нацыянальнай самасвядомасці, і як духоўнае абуджэнне асобы, звязанае з далучэннем яе да асветы і культуры на роднай мове. Сэрцам беларускай літаратуры нашаніўскай пары была трывала ўгрунтаваная ў паэтыку нацыянальная ідэя, якою фактычна былі прасякнуты творы рознай тэматыкі і жанрава-стылёвых адметнасцеў.

Мастацка-эстэтычны і грамадска-сацыяльны статусы літаратуры былі цесна злучанымі паміж сабой і перапляталіся. Пры існаванні рафінавана выяўленых асобных стылёвых форм і кірункаў (класіцысцка-асветніцкіх, рамантычных, рэалістычных, сімвалісцкіх, імпрэсіяністкіх, неарамантычных і інш.) у цэлым літаратурны працэс першых дзесяцігоддзяў XX ст. характарызаваўся іх сплеценасцю і ўзаемапранікненнем. Гэта не было чымсьці выключным у тагачаснай беларускай літаратуры, часткова звязаным з замаруджанасцю яе развіцця. Тыпалагічнае падабенства сціснутага паскоранага развіцця мастацтва, калі ў ім існуюць шматлікія плыні, адзначала Л. І. Тананаева, параўноўваючы прадрамантызм у польскім мастацтве канца XVIII ст. з сітуацыяй канца XIX ст., калі існавалі, узаемна перапляталіся, мадэрн і імпрэсіянізм, якія ў Францыі лічыліся прынцыпова рознымі спосабамі адлюстравання рэчаіснасці[1]. Такім

[1] Тананаева Л. И. К вопросу о предромантизме в польском изобразительном искусстве // Польский романтизм и восточнославянские литературы. М., 1973. С. 276-277.

чынам, беларуская літаратура была інтэгравана ў еўрапейскі культурны працэс, тыпалагічна паўтараючы вопыт папярэдніх прадрамантычных часоў у мастацтве былой Рэчы Паспалітай, што яскрава сведчыла аб працягу ўласных мастацкіх і літаратурных традыцый. Своеасаблівасць рамантычнага светаадчування Я. Купалы, як слушна заўважыў У. Гніламёдаў, была ў тым, што ён нарадзіўся і тварыў «у пострамантычную эпоху», якая сваю патрэбу ў ірацыянальным і звышрэальным рэалізоўвала ў мадэрнізме[1]. Гэтага ўплыву, на думку даследчыка, не пазбег і Я. Колас.

Я. Коласу належыць свая адметная роля ў стварэнні вобраза беларуса, раскрыцці яго нацыянальнай сутнасці. Паэтызацыя бунтарнага, змагарнага духу беларусаў, якую сродкамі рамантычнага стылю ўвасобіў Купала, узыходзіла генетычна да нацыянальнай рысы свабодалюбівасці і вернасці рыцарскаму абавязку, што складала аснову грамадзянскага кодэксу паводзін былога шляхецкага народа Вялікага княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай. Трагедыя купалаўскага народа сімвалічна была ўвасоблена ў вобразе Сама, які застаўся адзін, сам-насам з вялікім лёсам: без Бога (бо Бог пакінуў гэты край у сваёй апецы і наогул «Бог памёр», а свет замёр у чаканні «звышчалавека»), без дзяржавы і без будучыні (невыпадкова ў канцы твора з'яўляюцца постаці непазнанай жонкі Сама, якая памірае, і сына, які пайшоў на чужую службу). Сам як персанаж твора — гэта ўвасобленая адзінота, пакінутасць і спадзеў толькі на свае сілы ў выратаванні чалавецтва. Сам падобны на Заратустру, яго постаць мае месійны характар з прэтэнзіяй быць «звышчалавекам» і выратаваць змізарнелае, абнядоленае ў сваім жыццёвым клопаце чалавецтва. Але свет безнадзейны ў сваім пагібельным руху: «Ты не знойдзеш праўды», — сказаў старац Саму. Аднак перад гэтым ён настаўляў яго, як адчуць сябе пакліканым да месіянскага шляху:

З грудзей вырві сваё сэрца, —
Зіму, лета сушы ў печы;
А як высахне, смалою
Злі жывое сэрца тое, —
Падпалі тады лучынкай,
Каб гарэла безупынку,
Як пажар гарэў сягоння, —
І ідзі ў свет, як з паходняй:
Праўды йдзі так з ім шукаці...[2]

[1] Гніламёдаў У. Янка Купала: Новы погляд. Мн., 1995. С. 81.
[2] Купала Я. Зб. тв.: У 7 Т. Мн., 1975. Т. 6. С. 120.

У Ф. Ніцшэ старац, сустрэўшы Заратустру, які вяртаўся да людзей пасля дзесяці год адзіноты, спытаў у яго: «Тады ты свой попел нёс у горы: няўжо зараз жадаеш ты несці полымя сваё ў даліны? Няўжо не палохае цябе пакаранне, якое чакае падпальшчыка?»[1] Сам у Купалы аказаўся без віны вінаватым менавіта як падпальшчык і пакараны. Ён «высушыў» і «падпаліў» сваё сэрца, але свет усё роўна застаўся невыратаваным. Сам — літаратурна ўвасоблены канцэпт стваральнай «самасці» ў Ніцшэ, якая хаваецца за пачуццямі і інтэлектам чалавека, кіруе ягоным «я», абумоўлівае ўсе яго ўчынкі і, урэшце, з'яўляецца «мастом да звышчалавека». Аднак не сама па сабе ідэя «звышчалавека» ў чыстым выглядзе прываблівала Купалу, хаця ніцшаўскі ўплыў тут адчувальны. Агульны стан грамадства ў пошуку сэнсу жыцця і лёс беларускага народа ў складзе сусветнай супольнасці на пачатку новага стагоддзя хвалявалі Я. Купалу. І ў пошуку адказаў на гэтыя пытанні Купала выпрабоўваў розныя філасофскія сутнасныя мадэлі, мадэлюючы пры гэтым сваю — купалаўскую. Нерв новай гісторыі, які працяў і Расію і Захад, на думку буйнейшага тагачаснага расійскага філосафа С. Булгакава, складала «сусветная духоўная драма багаборніцтва і богаадступніцтва», перад якой мізэрнымі выглядалі ўсе палітычныя і сацыяльныя інтарэсы[2]. Купалаўскі Сам упісваўся і ў гэтую «сусветную драму», але яго вобраз, убіраючы ў сябе як лёс асобы, так і лёс нацыі, сімвалізаваў тупіковасць абранага шляху. Сам як філасофскі вобраз — канцэпт адзіноты, «самасці» і багаборніцтва не знаходзіць «праўды», як і прадвяшчаў яму Старац, але страчвае ўсё, у чым ён яшчэ быў «не сам» — жонку (у нашай трактоўцы алегарычны сімвал Беларусі) і сына (сімвал будучыні). Стратнасць як выражэнне філасофскага і грамадскага песімізму становіцца эстэтычным развенчваннем Сама і яго пазіцыі самадастатковага выратавальніка сябе і свету. Мастацкі ідэал Купалы, такім чынам, не можа бачыцца ўвасобленым у вобразе Сама, які фактычна з'яўляўся неарамантычным мадэрнісцкім развенчваннем рамантычнага геразаванага вобраза бунтара-адзіночкі. Рамантычная канцэпцыя свабоды, якая ў сваім гістарычным і культурным адбітку ўзнімала народы на нацыянальна-вызваленчую барацьбу, гартавала змагарны дух і ідэал, у мадэрнісцкім варыянце даходзіць да сваёй крайняй формы свабоды ад усяго. І чалавек, у дадзеным выпадку персанаж купалаўскага твора, застаецца толькі «сам», што не вядзе яго да перамогі, а хутчэй да страты і краху.

[1] Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М., 1990. С. 8.
[2] Булгаков С. Н. Христианский социализм. Новосибирск, 1991. С. 111-112.

Коласаўскі канцэпт свабоды вырастаў з традыцыйнага ўжо на той час для беларускай паэзіі выбару, калі ў якасці паэтызацыі і духоўнага апірышча выбіраліся звыклыя рэаліі-сімвалы роднага, айчыннага краю. Гэтыя сімвалы ў Коласа ўжо не проста сціплыя — яны вонкава непрыгожыя, іх псіхалагічны партрэт адмоўны, але ён эстэтызуецца да станоўчых выяўленчых характарыстык:

Я не знаю, чым мне дораг
Від палёў благенькіх,
Нудны воклік ў родных горах, —
Вербаў рад крывенькіх.

Лесу гоман, гул нястройны,
Шум лазы ў балоці,
І пудлівы, неспакойны
Шэлест у чароці.

Маё сэрца, маё вока
Цягне хвоя тая,
Што у лузе адзінока
Сохне, замірае.[1]

Убогасць і заняпад выклікаюць асаблівы эмацыянальны стан у паэта: пачуццё жалю ў ім абуджае настрой замілаванасці, нараджае натхненне. Гэтая паэтызацыя заняпаду, як выражэнне любові да роднага краю, складае коласаўскую нацыянальную патрыятычную дамінанту ў паэзіі, што ў ім самім выклікае здзіўленне:

Я не знаю, я не знаю.
Чым я так прыкуты
Да тваіх, мой родны краю,
Абразоў пакуты.[2]

Традыцыю паэтызацыі заняпаду, калі апошні ўзнімаецца на вышыню патрыятычнага сімвала, як рэха сентыменталісцкага стылю, Колас унаследаваў ад Ф. Багушэвіча і В. Дуніна-Марцінкевіча. У Ф. Багушэвіча ў вершы «Мая хата», праўда, лірычны герой дакладна ведаў, чаму для яго мілая старая непрывабная хаціна, — гэта быў яго-ны сімвал радзімы, усвядомленае выяўленне нацыянальнай ідэі:

Кепска ж мая хатка, падваліна згніла,
І дымна, і зімна, а мне яна міла;
Не буду мяняцца хоць бы і на замкі, —

---

[1] Колас Я. Песні жальбы. (Факсімільнае перавыданне) Мн., 1982. С. 31.
[2] Там жа.

Калок свой мілейшы, як чужыя клямкі.[1]

Не прываблівае лірычнага героя перспектыва заможнага сватаўства, праз сімволіку якога выяўляецца матыў магчымай здрады роднаму краю, што на працягу гісторыі Беларусі было ўжо звычным, канстатаваным у розных вершах (напрыклад, у вершы Цёткі «Наш палетак»). Родны край у вобразе згнілай хаты?! Гэты зніжаны да парадаксальнасці сімвал меў магутную ўнутраную сілу, моц яго была адваротная зніжанасці, бо якой развітай самасвядомасцю і нацыянальнай годнасцю трэба было валодаць, каб трымацца за гэты вонкава не вартасны сімвал! Такая ж палемічная і патрыятычна напоўненая сімволіка айчыны ў В. Дуніна-Марцінкевіча: яна таксама ў паэме «Люцынка, альбо Шведы на Літве» праяўлена праз топас старэнькай незайздроснай хаты:

На чужыне так добра! Люд шчасны і дужы —
Апельсіны ён мае і топча ён ружы,
Цень даюць, прахалоду дрэў стромкіх галіны, —
Ды мілейшы парог мне старэнькай хаціны.
Незайздросная хата: дах — лата на лаце,
Ды затое свая, нібы родная маці.[2]

Пераклад С. Дзяргая

Менавіта ў такой хаціне жыў стары самавіты шляхціц Даліва, для якога пачуццё патрыятызму і служэнне айчыне былі натуральным чыннікам характару і спосабам паводзін.

Паэтызацыю роднага краю ў самых непрывабных яго праявах, але з адзнакамі роднасці пераняў ад папярэднікаў Колас, аднак у яго страчваецца палемічны матыў, знікае альтэрнатыва чужыны. Яго лірычны герой любіць родны край, выказвае адданасць яму менавіта таму, што нарадзіўся тут, і гэта з'яўляецца самадастатковым.

Вобраз беларуса — працаўніка, нядольніка і нявольніка лёсу, у якога яшчэ засталася вера ў тое, што «жыццё залатое будзе ў нашай старане», Колас раскрыў у мякка-лірычным задушэўным стылі. Адраджэнскі патрыятызм Коласа быў адрозны ад купалаўскага з яго рамантычным узнёслым пафасам і раскаванай асацыятыўнасцю паэтыкі. Вобраз радзімы ў Коласа створаны ў мінорнай, журботна-тужлівай гаме пачуццяў са здзіўляючай, невытлумачальнай адданацю песняра гэтаму краю пакуты. Купала ўсёй сілай сваёй натуры бунтаваў супраць заняпаду; Колас на гэтым будуе свой нацыянальны космас, стварае свой адраджэнскі міф. У Купалы не было сакральнай

---

[1] Багушэвіч Ф. Творы. Мн., 1991. С. 28.
[2] Дунін-Марцінкевіч В. Творы. Мн., 1984. С. 301

паэтызацыі прыроды, у Коласа менавіта прырода і ўсе драбнюткія рэаліі вонкавага нацыянальнага жыцця сакралізуюцца, узвышаюцца як нацыянальныя сімвалы, ствараюць адметную коласаўскую топіку айчыны. Прырода і яе праявы былі першым сюжэтам міфалагізаанай чалавечай свядомасці, ствараючы «своеасаблівую эпічнасць, аб'ектыяцыю сюжэта, якая несла ў сабе асаблівае разуменне жыцця і адметны рух жыцця»[1]. Такая эпічнасць была ўласціва таленту Коласа, у творах якога прырода асэнсоўваецца як нацыянальны міф і стварае адчуанне стабільнасці, трывалай самавітасці, незнішчальнай укарэненасці ў родную зямлю. «Пільная ўвага да рэчыўнага, прадметнага, побытавага свету навакольнай рэальнасці становіцца важнай рысай ідэйна-эстэтычнага і метадалагічнага аўтарскага «крэда», — слушна сцвярджае В. П. Жураўлёў, закранаючы сутнасць нацыянальна-адраджэнскай паэтычнай дамінанты Я. Коласа[2]. Пачатак эпічнай паэмы «Новая зямля» пераклікаўся з пачаткам міцкевічаўскага «Пана Тадэвуша», падкрэсліваючы жывасць і актуальнасць традыцыі: «Мой родны кут, як ты мне мілы! Забыць цябе не маю сілы!» Міцкевічаўскі родны кут меў пэўную назву: «Litwo! Ojczyzno moja!» і параўноўваў яго паэт з найважнейшым аб'ектыўным чыннікам у жыцці чалавека — здароўем. Коласаўскае «забыць цябе не маю сілы» ўпітала ў сябе апошнюю фразу міцкевічаўскага запеву: «Dziś piękność twą w całej ozdobie widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie». З'яўляецца ў першым раздзеле апісання Міхалавай сядзібы і топас хаты, але Колас не ўкладвае ў яе ідэалагічнага сэнсу, як В. Дунін-Марцінкевіч і Ф. Багушэвіч. Таму тут хата мае выгляд дагледжанасці і дбайнасці, што з'яўляецца сведчаннем адмысловага густу і гаспадарлівасці, якую Колас узводзіць у ранг асноўнай нацыянальнай рысы беларуса:

Ў глыбі двара стаяла хата
І выглядала зухавата
Паміж запушчанай будовы.
Як бы шляхцянка засцянкова.
Што ў дзень святы ля касцёла.
Чуць-чуць падняўшы край падола.
Так важна ходзіць з парасонам.
Спадніцай верціць, як згонам,
З дарожак пыл, пясок зганяе
І ў вочы хлопцам заглядае.[3]

Шырокі сімвалічны сэнс вобраза хаты — Дому — становіцца праяўленым праз усю сістэму мастацкіх вобразаў твора і, як слушна

---

[1] Фреденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 299.
[2] Жураўлёў В. П. Якуб Колас і паэтыка беларускага рамана. Мн., 1991. С. 60.
[3] Колас Я. Зб. тв.: У 14 т. Мн., 1974. Т. 6. С. 12-13.

заўважана М. Мушынскім, ён «вырастае ў сапраўдны сімвал Бацькаўшчыны, а шлях героя, яго цяжкасці ў пошуках зямлі, пабудове хаты — і ёсць вобразнае ўвасабленне трагічнага лёсу беларускага народа ў імкненні да свабоды і незалежнасці»[1].

У беларускай літаратуры пераходным мастком ад «Пана Тадэвуша» А. Міцкевіча да «Новай зямлі» Я. Коласа ў плане ідэйна-мастацкай і стылёвай традыцыі даследчыкамі называецца такі твор, як «Паляўнічыя акварэлькі з Палесся» Я. Лучыны[2], дзе створаны каларытны народны вобраз лесніка Грышкі. «Гэта Лучынава адкрыццё беларускага народа, мужнага, цярплівага, сціплага, — слушна піша У. Мархель. — Менавіта гэтыя рысы ўласцівыя старому лесніку Грышку, вобраз якога выпісаны ў паэме з любасцю і пераканаўчым псіхалагізмам»[3]. Прытрымліваючыся ў асноўным рэалістычнай стылёвай манеры ў апісанні падзей і персанажаў твора, Лучына выкарыстоўваў і элементы лірычнай рамантызацыі стылю.

Колас, без сумнення, наследаваў традыцыю Лучыны, таксама як і А. Міцкевіча, В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча. Купала ў тых жа аўтараў-папярэднікаў наследаваў пафас змагання, вольнасваральны дух і ідэю адраджэння ў гэтым духу. Коласаўскі адраджэнскі канцэпт свабоды змяшчаў у сабе «лад» — у яго нацыянальнае быццё праяўлена праз быт, тады як у Купалы — праз дух. Але гэта былі дзве часткі аднаго нацыянальнага космасу. У міцкевічаўскім «Пане Тадэвушы» яны спалучаны ў адно: вызваленчы змагарны дух і традыцыйны хатні старашляхецкі лад жыцця паэтызуюцца ў цэласным адзінстве, выяўляючы духоўную і гістарычную эпоху ў жыцці народа — эпоху, якая незваротна адыходзіла. Нацыянальны космас разрываўся, бо з яго выпадалі істотныя часткі, ператвараючы яго ў хаос. З гэтага хаосу павінен быў утварыцца новы нацыянальны космас. Шлях да яго пракладвалі пісьменнікі пасляміцкевічаўскай пары, што прамаўлялі, як слушна заўважыў А. Рыпінскі, «тонам Адама» праз усё XIX стагоддзе. Менавіта новы нацыянальны космас тварылі на пачатку XX ст. Купала і Колас, яднаючы «дух» і «быт», уваскрасаючы нацыю ў сутнасці яе касмаганічнага сэнсу. У гэтым нацыянальным адзінстве, пераадолеўшы хаос, ядналіся часткі народа: беларускае шляхецтва, апетае Міцкевічам і ўзноўленае праз свабодалюбівы дух Купалам, і ўзведзенае да статусу нацыянальнага эпічнага персанажа сялянства, апетае Коласам. Нацыянальны эпас

---

[1] Мушынскі М. «Яна — асноўная паэма ва ўсёй маёй творчасці»: «Новая зямля» Якуба Коласа // Роднае слова. 2001. № 1. С. 20.
[2] Мархель У. Пісалася ў добрай веры // Лучына Я. Творы. Мн., 1988. С. 22.
[3] Там жа. С. 20.

вымагаў увасаблення гістарычна паўнавартаснага героя. Шляхецкі народ у Міцкевіча эпічны. Эпічны і сялянскі народ у Коласа, увасоблены найперш у вобразах Міхала і Антося, якім хапае самавітасці і пачуцця годнасці, працавітай адданасці роднай зямлі, замілаванай любові да яе і гатоўнасці з дня ў дзень, з году ў год быць уключаным у звычайнае штодзённае бытавое, але адначасова і быційнае кола. Толькі смерць Міхала ў канцы твора парушае жыццясцвярджальны эпічны міф Коласа аб беларускім народзе. Смерць Міхала, безнадзейнасць і песімізм, якія суправаджаюць яго апошнія думкі, яднаюць твор Коласа хутчэй з мадэрнісцкай «Адвечнай песняй» Купалы, чым з нацыянальнай эпапеяй XIX ст. Выбіваецца з традыцыі тыповага нацыянальнага характару і бязбожнасць, блюзнерства Міхала, які паміраė не толькі без споведзі і прычасця (а вера беларусаў і іх рэлігійнасць складалі якраз заўсёды моцную рысу нацыянальнага характару, што засведчана і ў беларускай паэзіі ад А. Міцкевіча да К. Сваяка), але і з думкаю, што неба — пустое, бо Бога там няма. Такая мадэрнізацыя нацыянальнага характару ламала традыцыю і адлюстроўвала мадэрнісцкія павевы часу, што сапраўды закранула ў некаторай ступені і Я. Коласа.

Канцэпты свабоды Купалы і Коласа, такім чынам, адлюстроўвалі розныя эстэтычныя мадэлі светаўспрыняцця (з дамінантамі рамантызму ў Купалы і асветніцкага рэалізму ў Коласа пры варыянтнасці і рознай ступені праяўленасці іншых мадэрнісцкіх мадэляў) і розныя аб'ектыўныя і суб'ектыўныя ўласцівасці стылю (індывідуалізаваны і ідэалізаваны ў Купалы, тыпізаваны і характарыстычны ў Коласа), што стварала шматграннасць і шматфарбнасць літаратурнага працэсу, надавала дынаміку сюжэтна-жанравым структурам, сведчыла аб плённым руху традыцый і аб няспынным наватарскім пошуку.

Раздзел 7

КОЛА ПАПЛЕЧНІКАЎ І ПАСЛЯДОЎНІКАЎ

Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння пачатку XX ст. уяўляе сабой шырокае літаратурнае рэчышча менавіта таму, што ў яго ўліваліся шматлікія ручаіны і струменьчыкі паэтычных талентаў, якія заставаліся нібыта ў ценю класікаў, але ж вылучаліся сваёй самабытнасцю. Узнікненне масавай беларускай паэзіі, сярод творцаў якой былі як прафесійнага ўзроўню аўтары, так і цэлы шэраг эпігонаў, з'яўляецца феноменам адраджэння, веснікам абуджаных творчых нацыянальных сіл. А наяўнасць слабой эпігонскай паэзіі ў некаторых выпадках нельга лічыць толькі хібай, выдаткам літаратурнага жыцця. На пачатку XX ст. гэта з'ява мела станоўчую адзнаку, бо сведчыла аб імклівым развіцці літаратурнага працэсу, з'яўленне эпігонства ў якім, несумненна, характарызавала ўзровень яго спеласці.

Але ж мы будзем весці гаворку пра аўтараў, чый талент і прафесіяналізм прызнаны ў нашым літаратуразнаўстве. Найбольш буйной постаццю тут з'яўляецца Алесь Гарун (А. Прушынскі) — паэт, адарваны ад радзімы, які амаль дзесяць гадоў правёў у сібірскай ссылцы. Вярнуўшыся ў 1917 г. на бацькаўшчыну хворым на сухоты, ён актыўна ўключыўся ў грамадскае і літаратурнае жыццё. Аб тым, што гэта быў таленавіты, самабытны паэт, гаворыць яго паэтычная кніга «Матчын дар» (1918), у якую ўвайшлі вершы («Думы і песні») 1907-1914 гг., створаныя на выгнанні. Многія з іх вызначаюцца шырокай пастаноўкай нацыянальнай праблемы — паэтычным апяваннем роднай мовы як асновы самавызначэння народа, а таксама зваротам да мінуўшчыны з мэтай адрадзіць у свядомасці людзей былую дзяржаўную славу. Мова ўспрымалася не толькі ў грамадска-палітычным аспекце, але і ў эстэтычным — як скарб мінулага.

Такой распрацоўкай тэмы вылучаецца верш «У чатырохлецце «Нашае нівы»:

Ты, мой брат, каго зваць Беларусам,
Роднай мовы сваёй не цурайся;
Як не зрокся яе пад прымусам.
Так і вольны цяпер не зракайся.

Ад дзядоў і ад прадзедаў, браце.
Гэты скарб нам адзін захаваўся,
У сялянскай аграбленай хаце
Толькі ён незабраны астаўся.

Ў старыну Беларус, не падданы,
Гаспадарыў, быў сам над сабою
І далёка у свеце быў знаны
За літоўскай і ляскай зямлёю...[1]

У вершы «*** Мілая, родная старонка-маці» паэт, выказваючы сваю любоў да айчыны, называў яе пяшчотна «матуляй каханай», што ўжо ўносіла істотную адрознасць у семантыку вобраза айчыны ў параўнанні з XIX ст.

У вершы «Ваўкалакі», каб паказаць змрочны і жахлівы стан заняпаду роднага краю, А. Гарун выкарыстоўваў міфапаэтычны вобраз ваўкалака, які палохае ўсіх навокал. У вершы выкарыстаны прыём псіхалагічнага паралелізму: у першай частцы створаны на аснове народнай фантазіі вобразы ваўкалакаў-вампіраў, якія «цёмна ноччу з дамавін выходзяць і лятаюць скрозь па свеце, — сабе жэр знаходзяць», высмоктваюць кроў з спячых безабаронных людзей. Але ж з галасістым крыкам пеўня гэтыя нялюдзкія істоты знікаюць, ізноў на зямлі пануюць ціша і спакой. Не такі тон другой часткі твора, у якім вобраз ваўкалака як злой антычалавечай сілы пераносіцца на сферу грамадскага жыцця. Ахвярай ваўкалака тут становіцца ўвесь родны край. Гэтая частка песімістычная, бо панаванне ваўкалакаў абсалютнае і беспрасветнае: тут ні пеўні не спяваюць, ні сонца не ўзыходзіць, а сам вобраз пачвары персаніфікуецца з міфапаэтычнай сферы ў сферу грамадска-палітычных адносін.

Тужлівую ноту ў паэзію А. Гаруна прыўносіла і традыцыйная тэма адарванасці ад радзімы. Матыў няласкавай чужыны як месца вымушанага выгнання, настальгічнае пачуццё напаўняюць вершы «У выгнанні», «Мае думкі», «Думы ў чужыне», «Думкі — дыяменты, краскі жыцця» і іншыя з цыкла «На чужыне». Настрой вершаў А. Гаруна пераважна маркотны, сумны. Невыпадкова А. Сумны быў яго другі псеўданім, пад якім ён друкаваў свае вершы ў каталіцкай газеце «Biełarus». Песімістычнае светаўспрыняцце, нібыта закадзіраванае ў псеўданімах паэта, праявілася і ў вершы «Хрыстос нарадзіўся», у якім А. Гарун з'яўленне Сына Божага ўспрымае не ў рэчышчы хрысталагічнай канцэпцыі адраджэння, не як сімвал надзей на ўваскрасенне роднага краю, што было характэрным для нашаніўскіх паэтаў, а як нежыццёвую «нябесную абяцанку» ў той час, як навокал пануе цемра і бяда. Ён называе сябе Тамашом (Фамой) няверуючым, спакушаючы, як і евангельскі персанаж, сябе пытаннем:

«Хрыстос нарадзіўся!» А дзе ж яго знакі?

[1] Гарун А. Сэрцам пачуты звон: Паэзія, проза, драматургія, публіцыстыка. Мн., 1991. С. 38.

Цяпер я Тамаш і не веру.
Здаецца мне свет, як і быў, адзінакі,
А ў ім матаванне над меру.[1]

У вершах хрысціянска-філасофскага плана сацыяльнасць усё ж значна прыглушана. Паэта хвалюе пытанне з'яўлення чалавека ў сусвеце, спасціжэння ўнутранай сувязі ўсіх кампанентаў светабудовы, разгадкі Боскай задумы аб чалавеку. Аднак гледзячы на зоркі і горныя вяршыні, адчуваючы Бясконцасць і Адвечнасць, ён гранічна адчувае і сваю чалавечую слабасць, мізэрнасць, бяздольнасць лёсу і задае сваё традыцыйнае рытарычнае пытанне, якое пацвярджае семантычны песімізм яго псеўданімаў:

І сумна гэтак мне, і родзіць сум пытанне:
Нашто пачаўся я ад Бога — чалавекам?[2]

Для А. Гаруна, як і для кожнага з аўтараў, важна было акрэсліць сваё стаўленне да ролі паэта і яго творчасці ў грамадстве. Гэтай тэме ён прысвячае верш «Паэту» і найперш акцэнтуе ўвагу на сацыяльнай нядолі:

І покуль першы дзень людскога шчасця прыйдзе.
Мільёны сэрц прыткне гароты злой каса.[3]

Ён аспрэчвае наяўнасць «нябеснай праўды», якая «не сходзіць к нам у канечнае патрэбе». Толькі спяванне «аб нашым горы» — задача песняра, якая прывядзе да таго, што «парвуцца духа путы, і будзе ясны дзень да нас тагды бліжэй». Такім чынам, адраджэнская паэтычная дамінанта А. Гаруна была моцна абмежаванай. Яго ўстаноўка на апяванне нядолі вытрымана паслядоўна, што робіць яго творчасць даволі аднастайнай па настроі. Нядзіўна таму, што ў 1913 г. на старонках «Нашай нівы» і адбылася знакамітая дыскусія аб стане беларускай паэзіі. В. Ластоўскі, як вядома, сцвярджаў думку, што беларуская паэзія не павінна быць сумна-маркотнай, слязлівай, апяваць толькі нядолю, але яна павінна паказваць красу, мець дасканалыя паэтычныя формы. Гэта быў своеасаблівы тэарэтычны маніфест «чыстай красы», які на практыцы ўвасобіў М. Багдановіч. Аднак пазіцыя В. Ластоўскага ў дыскусіі была выклікана не жаданнем адвесці паэзію ад сацыяльных праблем, чаго яна і не рабіла, і, безумоўна, не нахілам у бок дэкадансу. Гэта было шчырае жаданне актывіста адраджэнскага працэсу бачыць беларускую паэзію ў еўрапейскай літаратурнай прасторы як развітую, багатую на разнастайныя найдасканалейшыя вобразна-выяўленчыя сродкі і формы. Трэба сказаць, што на той час,

[1] Гарун А. Сэрцам пачуты звон... С. 73.
[2] Там жа. С. 66.
[3] Гарун А. Сэрцам пачуты звон... С. 75.

калі Ластоўскі змагаўся за «паэзію красы», а Купала адстойваў права беларускіх паэтаў на апяванне сацыяльнай нядолі, у беларускай паэзіі было ўжо шмат як адных узораў, так і іншых, аб чым сведчыла творчасць самога Купалы — аўтара рамантычных і сімволіка-алегарычных паэм, зборніка «Шляхам жыцця», а таксама, бясспрэчна, «Вянок» М. Багдановіча, падрыхтаваны да выдання самім жа Ластоўскім.

Талентам гумарыста і сатырыка вылучаўся ў нашаніўскі перыяд паэт Альберт Паўловіч, аўтар паэтычнага зборніка «Снапок» (1910). У 1907 г. ён падрыхтаваў для «Нашай нівы» шэраг сваіх твораў, з якіх рэдактар А. Уласаў адабраў для надрукавання найперш гумарыстычныя вершы, а не лірыку, назваўшы іх «скваркамі для закрасы нумару». Жартоўныя вершы А. Паўловіча вытрыманы ў рэалістычна-апавядальнай манеры, стылёва яны працягвалі традыцыю беларускага сацыяльна-бытавога анекдота, калі за канвою недарэчных, іранічна асветленых падзей заўсёды адчувалася народная мараль і этыка («Сыноўняя апека», «Гаспадыніна дзяжа»). Вершаваная гумарыстыка А. Паўловіча сведчыла аб добрым веданні паэтам глыбіняў народнага жыцця, народнай псіхалогіі. Разам з тым камізм ён выкарыстоўваў не толькі дзеля таго, каб яшчэ раз падкрэсліць класава-сацыяльныя супярэчнасці, але і каб высмеяць цямноту і прыстасавальніцтва ў самім народным жыцці («Няўмекі і лекі», «Прыйшла ў цэркву раз бабуля»), распешчанасць, якая потым абарочваецца распустай («Пястун», «І плач не паможа»), прастадушнасць, дурноту і непераборлівасць («Што пяць вёрст, то ўжо вядома: карчма зараз будзе», «Хітры цыган», «На начлезе»). Літаратурная традыцыя тут вядзе нас да жартоўна-маралізатарскіх вершаў Ф. Багушэвіча, баек А. Абуховіча і яшчэ глыбей — да творчасці прадстаўніка часоў барока на Беларусі К. Жэры, які вядомы сваёй бліскучай літаратурнай апрацоўкай народных анекдотаў.

У свой час засталася недаацэненай лірыка А. Паўловіча, магчыма, таму, што маючы яго вострыя і дасціпныя жартоўныя вершы, выдаўцы «Нашай нівы» абміналі больш традыцыйную, падобную да іншых жаласна-маркотную, спачувальную да народнай нядолі яго лірычную творчасць («Працуй і пей», «Мары»), Аднак А. Паўловіч, нібы адчуваючы слабасць сваіх грамадзянскіх, сацыяльна скіраваных вершаў, аддаваў перавагу праніклёнай прырода-апісальнасці, злучанай з душэўнымі памкненнямі і філасофскай разняволенасцю думкі. Так, у вершы «Трывога» вечна зменлівыя станы прыроды ён параўноўвае са зменамі настрояў душы, чаргаваннем у ёй спакою, спагады і смутку, трывогі. У сваёй прыродаапісальнай

лірыцы А. Паўловіч паўстае перш за ўсё як замілаваны сузіральнік хараства, зачараваны велічнай дасканаласцю светабудовы:

Гляджу на змены у прыродзе:
Як гасне дзень і бляск зары.
Як ноч з паспехам надыходзе
І зоркі свецяць; як з гары
Устаў глыбокі месяц думны.
Глядзіць і цешыцца сабой.
Як дня няскончаны рух шумны
Змяняе жданы супакой.
І ў думку, поўную пакоры,
Я углубляюся душой —
Аж там далёка, покуль зоры
Не бліснуць з ранічнай расой.
У хвілю гэту я шчаслівы —
Кругом спакой і цішыня,
І толькі матылёк блудлівы
Уляціць і выляціць з акна...[1]

У далейшым у лірыцы А. Паўловіча будуць паглыбляцца матывы смутку, адышоўшай маладосці і адзіноты, асаблівай любасцю будзе карыстацца восеньскі слотна-пануры пейзаж («Апаў змярцвелы ліст з бярозы...»). Сапраўднага лірызму і элегічнасці пачуццяў паэт дасягнуў у вершы «Сумная восень», перапісаным Б. І. Эпімах-Шыпілам у сваю вядомую «Хрэстаматыю». Верш быў змешчаны там разам з двума перакладамі на рускую мову, а таксама ў польскім і нямецкім перакладах, зробленых самім Эпімах-Шыпілам[2].

На хвалі грамадска-палітычнай актыўнасці прыйшоў у літаратуру капыльскі гарбар, сацыял-дэмакрат па поглядах Зміцер Жылуновіч, які друкаваў свае творы пад псеўданімам Цішка Гартны. Ён быў актыўным карэспандэнтам і аўтарам «Нашай нівы». Пачынаў пісаць на рускай мове, але, як сцвярджае С. Александровіч, пад уплывам верша Я. Коласа «Асадзі назад» і «Жалейкі» Я. Купалы перайшоў да беларускамоўнай творчасці[3]. Свой першы верш «Бяздольны», прысвечаны Янку Купалу, напісаў у традыцыйным рэчышчы апявання нядолі. У вершы «Да Нёмна» выказваў спадзяванне на «зару адраджэння», што «над народам блісне». Новым струменем у

[1] Паўловіч А. Выбранае. Мн., 1975. С. 41.
[2] Публікацыю гэтага і іншых лірычных вершаў А. Паўловіча, знойдзеных аўтарам у Рукапісным аддзеле Інстытута рускай літаратуры (Пушкінскі дом) у Санкт-Пецярбургу, а таксама наш каментарый гл. у кн.: Шляхам гадоў: Гісторыка-літаратурны зборнік. Мн., 1990. Вып. 2. С. 206-216.
[3] Александровіч С. Гісторыя і сучаснасць. Мн., 1968. С. 69.

тагачаснай беларускай паэзіі былі «Песні гарбара» (1910—1912) Ц. Гартнага, прысвечаныя працы рабочага, які вырабляе скуры. Вершы ўтварылі адметны сваёй тэматыкай і стылістыкай цыкл. У гэтым цыкле матыў цяжкай, непасільнай працы («Цэлы дзень я за брудным сталом, Цэлы дзень скуру цвёрдую скроб, Стаючы укапаным калом, Я задухай атрутнаю соп») пераплятаецца з матывам гонару за свой статус працоўнага чалавека, які любіць «мець за сталом запрацованы хлеб»:

Я рабочы — гарбар.
Рыцар працы цяжкой,
Я з жалезнай душой,
З сэрцам палкім як жар.[1]

У «гарбарскіх» вершах Ц. Гартнага прысутнічае аптымістычнае светаадчуванне, выкліканае сацыял-дэмакратычнай упэўненасцю, што рукамі рабочага чалавека будзе выкавана шчаслівая доля: «Я гарбар малады, Я вясёлы ўсягды. Бо я шчасце кую».

Рэдагуючы ў Пецярбургу ў канцы 1916 г. беларускую газету «Дзянніца», Ц. Гартны даказваў, што ёсць краіна Беларусь і беларускі народ, які выпакутаваў права на сваё дзяржаўнае будаванне[2].

Грамадская актыўная пазіцыя Ц. Гартнага прывяла яго ад гарбарнага занятку да старшыні беларускага ўраду.

Сябрамі і паплечнікамі Ц. Гартнага па літаратурнай і грамадска-палітычнай дзейнасці былі паэты — капыляне Алесь Гурло і Хведар Чарнышэвіч, з якімі разам ён выдаваў у родным мястэчку рукапісныя часопісы «Заря», «Голос низа», «Вольная думка», а пазней, у 1912-1913 гг., сустракаўся і працаваў у Пецярбургу, прасякаючыся ідэямі і рытмамі пралетарскай паэзіі А. Гасцева. А. Гурло, які з 1914 г. служыў на Балтыйскім флоце, увёў у беларускую паэзію марыністычныя матывы («На моры», «Шторм», «Заблішчалі ў цёмнай далі маякі»). Хв. Чарнышэвіч перагукаўся з Ц. Гартным у апяванні працы пралетарыя, які «молатам лепшую долю куе» («Песня каваля»), заклікаў беларусаў абудзіцца да свядомага нацыянальнага жыцця («Пагудка», «Прачынайся, мой край», «Жыве Беларусь»).

Тужліва-жалобныя матывы смуткавання над народнай доляй былі характэрны для паэзіі Гальяша Леўчыка (Ляўковіча), аўтара зборніка «Чыжык беларускі» (1912). Слёзы як прыкмета нядолі — пастаянная дэталь яго вершаў («Каб усе так слёзы нашага народу...», «Ніхто маіх не знае слёз»). Кніга Г. Леўчыка была выдадзена лацінкай у друкарні «Żnicz» у Вільні. Эпіграфам да яе паэт абраў радкі з верша

---

[1] Гартны Ц. Зб. тв.: У 4 т. Мн., 1987. Т. 1. С. 49.
[2] Александровіч С. Гісторыя і сучаснасць. С. 82.

«Праўда» Ф. Багушэвіча, якія найлепей адлюстроўвалі асноўны матыў яго лірыкі: «Ох, цяжкая ж доля! От так бы, здаецца, Скрозь зямлю прапаў бы ці ў слёзы б разліўся! Ці мне жыць на свеце, ці мне куды дзецца? Ой, Божа ж мой Божа, нашто ж я радзіўся?!» Гаротнасць лёсу, нядоля народа, краю — вось асноўныя паэтычныя акцэнты Г. Леўчыка. Найпаўней мастацкая канцэпцыя гаротнасці роднага краю выяўлена ў праграмным яго вершы «Чыжык», стылізаваным пад вядомую народную песеньку:

Чыжык, чыжык, дзе ты быў?
— Я на Белай Русі жыў:
Бачыў слёзы, жалю крык,
Як гаруе там мужык.[1]

Вылучаны «слёзны» матыў, нараканне на цяжкую долю, сум, жальба, журба, прадвызначанасць канца жыцця — асноўныя лірычныя настроі паэзіі Г. Леўчыка 1907-1913 гг. У 20-я гады ў творчасці Г. Леўчыка мацней загучаць адраджэнскія матывы змагання абуджанага народа за сваю долю, а ў рытмах з'явяцца сталёвыя ноты:

Не нам, беларусам, не нам
Панам ці чужынцам служыці!
Нам тутака трэба і там
Для Белае Русі жыціі..

Не нам, беларусам, не нам
Для мэты чужое пот ліці,
Мяняці кажух на лахман —
Нам трэба Русь-Белу любіці!..[2]

У гэтым жа годзе ў «Беларускай крыніцы» быў апублікаваны і верш «Беларускі сцяг», у якім Г. Леўчык апяваў нацыянальны сцяг як сімвал адраджэння і далучаў да гэтага глыбокі хрысціянскі матыў веры ў Хрыстову апеку:

Дык ідзі ж пад сцяг прыгожы,
Той, каму свой дараг кут!
Будзе з тым Хрыстос — Сын Божы
Бараніць народ наш тут.[3]

«Наша ніва» дала магчымасць выявіцца многім талентам, якія ўзбагацілі беларускую паэзію, узмацнілі тыя ці іншыя яе акцэнты. У прафесійных паэтаў выраслі Янка Журба (Івашын) і Канстанцыя Буйло (Калечыц). Я. Журба папоўніў беларускую паэзію светлапяшчотнымі шчымлівымі пейзажамі, на фоне якіх раскрывалася

[1] Леўчык Г. Доля і хлеб. Выбранае. Мн., 1980. С. 18.
[2] Беларуская крыніца. 1926. 18 ліп.
[3] Беларуская крыніца. 1926. 15 кастр.

ўражлівая душа беларуса («Над Дзвіной», «Усход сонца», «Знікла зялёная траўка на полі...», «Вясна ідзе», «У маёвы дзень», «У маёвую ноч» і інш.). У рэчышчы нашаніўскай паэтыкі абуджальная сіла вясновых малюнкаў звязвалася Я. Журбой з верай у адраджэнне роднай краіны:

Адрадзілася прырода...
Хай і край мой ачуняе,
К жыццю новаму васкрэсне.
Здзекаў, глуму хай не знае.

Веру, родная краіна:
Возьмеш верх над цемрай злою,
Ворагі твае ўсе згінуць.
Сонца ўзыдзе над табою![1]

Вершы Я. Журбы «Адрадзілася прырода», «Васкрос край», «За айчыну», «Вокліч», «Годзе плакаць», «Бібся, сэрца», нягледзячы на іх дэкларатыўнасць, неслі ў сабе шмат экспрэсіўнага лірычнага пачуцця, энергію ўласнай абуджанай свядомасці, якую ён палымянымі словамі і заклікамі імкнуўся перадаць іншым.

Маладую таленавітую паэтэсу К. Буйло першым заўважыў і падтрымаў Я. Купала, які быў і рэдактарам яе зборніка вершаў «Курганная кветка» (1914). Матыў нядолі роднага краю, які па-свойму гучаў у кожнага паэта, у К. Буйло нечакана вырываўся за межы мастацкасці — «песні», успрымаўся як трагічны, жудасны енк, перадаць які пясняр не здольны, бо гэты «енк» не паддаецца эстэтызацыі:

То ня песня мая так далёка ляціць.
Як хаўтурны той звон, гэтак шумна гудзіць, —
То ня песня мая —
Не пяю гэтак я...
Гэта вырваўся енк з набалелай душы...[2]

К. Буйло вольна эксперыментавала з радком, каб надаць вершу разнастайныя формы. Яна часта выкарыстоўвала чаргаванне доўгага і кароткага радка (напрыклад, чатырох- і двухакцэнтны), унутраную рыфму, двух-, пяці- і шасцірадковыя строфы. Вялікі мастацкі ўплыў на К. Буйло аказаў Я. Купала, асабліва яго рамантычны, сімволіка-алегарычны стыль, лірыка-драматычныя вершаваныя формы. Так, наследаванне першай частцы драматычнай паэмы Я. Купалы «Сон на

[1] Журба Я. Творы. Мн„ 1993. С. 20.
[2] Буйло К. Курганная кветка. (Факсімільнае перавыданне) Мн., 1989. С. 3.

кургане» адчуваецца ў фантастычным абразку К. Буйло «Кветка Папараці».

Меладычнасць, павышаная пачуццёвасць, патрыятызм уласцівы аднаму з лепшых вершаў паэтэсы «Люблю...»:

Люблю наш край, старонку гэту.
Дзе я радзілася, расла,
Дзе першы раз пазнала шчасце.
Слязу нядолі праліла.

Люблю народ наш беларускі.
Іх хаты ў зелені садоў,
Залочаныя збожжам нівы,
Шум нашых гаяў і лясоў.[1]

Містычна-маляўнічыя малюнкі прыроды, суаднесеныя з чалавечай душой, створаны ў вершах «Дзень сканаў за гарой», «Ціхім гоманам гордых вяршын», «Ноччу». У вершы «Лебядзіная песня» ў алегарычнай форме апяваецца ахвярны лёс паэта-прарока. Адметнай старонкай паэзіі К. Буйло з'яўляецца яе тонкая па настроях, поўная хараства, узвышаных самаадданых пачуццяў лірыка кахання («Я шукала», «У краіне мар», «Помніш вечар?», «Не магу», «Як я цябе люблю»). У вершах «Ноч», «Матыль», «Туга» адчуваецца ўплыў паэтыкі «зачараванага царства» М. Багдановіча. Цікава была задумана паэтычная драма К. Буйло «Сягоняшнія і даўнейшыя», напоўненая філасафічным роздумам аб жыццёвым шляху чалавека. Традыцыйны канфлікт — каханне сялянкі і паніча — атрымлівае развязку не ў класавай сферы, а ў духоўнай. Падпарадкоўваючыся волі бацькі, герой твора Раман становіцца ксяндзом, хварэе на сухоты і памірае. У дыялогах з Ганулян раскрываецца яго жыццёвая пазіцыя: шчырае каханне да вясковай дзяўчыны спалучаецца з роздумам аб нябесным і зямным прызначэнні чалавека, аб «дваякім голадзе»:

Адзін — яго знае усякі,
Хто хлеба у хаце не мае;
Другі — яго той толькі знае,
Хто духам з зямлі адарваўся
Да неба ж высот не дастаўся.
Ды знай, хто раз неба убачыў
К зямлі не паверне іначай,
Як з голадам страшным у душы.[2]

Гэтай вершаванай драмай К. Буйло закранула новую тэму ў беларускай літаратуры — яна стварыла няхай сабе не вельмі

---

[1] Там жа. С. 8.
[2] Буйло К. Курганная кветка. С. 78.

дапрацаваны і хутчэй інтуітыўна адчуты, чым змаляваны з прататыпа (пазней ім мог стаць, напрыклад, той жа Кастусь Стаповіч — паэт Казімір Сваяк) вобраз ксяндза-беларуса, безнадзейна хворага, але душой адданага справе нацыянальнага адраджэння.

З шэрагу масавай паэзіі нашаніўскай пары вылучаецца і творчасць паэта, кавалера Георгіеўскага крыжа, М. Арла (Сцяпана Пяцельскага). Ён падрыхтаваў да выдання ў Віленскім выдавецкім таварыстве кнігу сваіх вершаў «Лірнік», аднак яе выхаду перашкодзіла першая сусветная вайна. Для лірыкі М. Арла былі характэрныя глыбока прачутыя грамадзянска-патрыятычныя матывы («Кліч», «Сынам Беларусі», «На чужыне», «Сяўцам»), любоў да фальклорных песенных стылізацый («Сядзіць голуб на бярозе», «Ой вы, птушкі, паляціце», «Каб была я птушкай», «Ах, нашто ты, месячыку»), элегічнасць настрояў («Досвіта», «У дарозе», «Не, не магу я перадаць», «Стогн»). Высокага майстэрства дасягнуў паэт у вершы «Арфа». Узнавіўшы біблейскі сюжэт пра цара Саула, які ў цяжкія хвіліны заўсёды клікаў Давіда і слухаў яго гранне на арфе, суцяшаючы гэтым душу, М. Арол выкарыстоўвае прыём разгорнутага параўнання, каб перадаць усю глыбіню сваёй адданасці роднаму краю, веры ў яго будучы лёс:

Як арфа, ты маёй душой
Уладаеш, ў родны край надзея:
Пакуль твой промень ў сэрцы тлее,
Я знаю радасць і спакой.[1]

М. Арла моцна хвалявала маруднасць справы нацыянальнага адраджэння, абыякавасць беларускага настаўніцтва, інтэлігенцыі да лёсу Беларусі. Напрыканцы свайго жыцця М. Багдановіч магутна, папрароцку, выкажа гэтую ідэю ў вершы «Пагоня»: «Бійце ў сэрцы іх, бійце мячамі! Не давайце чужынцамі быць!» М. Арол бачыў таксама гэтую «чужынскасць» беларусаў, нежаданне іх удзельнічаць у нацыянальна-дзяржаўным і культурным будаўніцтве. У адной з карэспандэнцый у «Нашу ніву» ў 1911 г. М. Арол пісаў з горыччу, супрацьпастаўляючы беларусам жыццё іншых нацыянальных супольнасцей: «А нашы інтэлігенты (ёсць многа настаўнікаў) нічым не цікавяцца акром карт і гарэлкі. Я ўжо даўно хацеў напісаць аб іх жыцці ў «Нашу ніву», але ўсё ждаў, а мо паправяцца? Зваў іх устроіць у школе беларускі тэатр, але дзе там — ані гавары!.. Набраўшыся гневу, абіды, я выражаю свае думкі аб іх вось у гэтым вершы»[2]. Дасланы і апублікаваны там жа верш называўся «Сынам Беларусі». У

[1] Арол М. Лірнік. Мн., 1991. С. 62.
[2] Там жа. С. 163.

ім паэт, поўны выкрывальніцкага пафасу, выліваў свой гнеў, успрымаючы як вялікую ганьбу адсутнасць патрыятычных пачуццяў і жадання служыць айчыне ў яго сучаснікаў:

Сэрца ад гневу маё разрываецца,
З вуснаў пракляцце усім вам зрываецца,
Вам, Беларусі сыны!
Вы адракліся, забылі, пакінулі,
Вы, быццам Юды, ўрагам яе кінулі.
Здраднікі вы, не сыны![1]

Такі ж пафас у далейшым будзе ўласцівы гнеўна-роспачнаму выкрывальнаму вершу Я. Купалы «Беларускія сыны» (1919). Купала яшчэ больш востра адчуе здрадніцкую пазіцыю таго народа, за які ён клаў жыццё і падвяргаў душу пякельнаму агню, нараджаючы словы прарочай праўды:

У беларускім вольным краі,
З ярэмнай збрыўшы стараны,
Дарыць чужынец, а ў паслугах
Хто?
— Беларускія сыны!
Над беларускай беднай хатай.
Як полка вырвана з труны.
Вісіць чужы сцяг, а трымае
Хто?
— Беларускія сыны![2]

Само жыццё падказвала паэтам тэмы і матывы вершаў, а справа нацыянальнага адраджэння, як бачна з гэтых вершаў, мела свае розныя бакі. Яна рухалася праз энтузіязм і ахвяры свядомых, адданых патрыятычным вызваленчым ідэалам людзей, пераадольвала інертнасць і абыякавасць нацыянальна не ўсвядомленай часткі народа, часта нараджаючы скепсіс і адчай. Вершы такога плана гучалі то як палымяная пропаведзь, то як выкрывальніцкі памфлет. Ад гэтага экспрэсіўна-асацыятыўнага стылю М. Арла (купалаўская лінія) адрозніваўся натуралістычна-сузіральны стыль (коласаўская лінія) паэзіі аднаго са старэйшых паэтаў-нашаніўцай, вядомага пад псеўданімам Стары Улас (Уладзіслаў Сівы-Сівіцкі). Для вершаў Старога Уласа характэрны жартоўна-апавядальны, часам з'едліва-іранічны, маралізатарскі тон («З кутка праўды», «Мода», «Каму што»). Многія вершы разыгрываліся як бытавыя гумарыстычныя сцэнкі («Сватаўство», «Выгаварылася», «Спрытны адказ»). Спробу эпічнага апісання земляробчага гадавога цыкла зрабіў Стары Улас у паэме «Год беларуса», у якой

---

[1] Арол М. Лірнік. С. 38.
[2] Купала Я. Поўны зб. тв. Мн., 1997. Т. 4. С. 58-59.

паэтызаваў сялянскую працу як найважнейшую і найпачэснейшую для чалавека.

Галоўныя паэтычныя вобразы твора — беларуская прырода і земляроб-працаўнік. Прыроду, зямлю беларускую і яе асялянены народ, які «згубілі часты раздзелы», аўтар апісваў у зніжана-эстэтычным ключы, але з вялікай любоўю, што мела, як паказана раней, сваю традыцыю ў беларускай літаратуры:

Край беларускі, край ты наш родны.
Неўраджайны ты і бязводны,
Нечарназемна твая зямліца:
Глей, або гліна, ці камяніца.
Дробны загоны і скібы тонкі,
А замест межаў дык баразёнкі.
Доўгія ніўкі і надты вузкі,
Як быццам мотуз ад добрай стужкі...[1]

Надрукаваная ў 1910 г. у «Нашай ніве», паэма (або вершаванае апавяданне, паводле жанравага вызначэння самога аўтара, знаёмага з беларускай літаратурнай традыцыяй, перадусім В. Дуніна-Марцінкевіча), відавочна, аказала ўплыў на творчую фантазію Я. Коласа, які з 1911 г. распачынае працу над сваёй вялікай ліра-эпічнай паэмай «Новая зямля». Значна ўзвысіўшыся над бытавізмам, уласцівым твору Старога Уласа, Колас зачэрпнуў там паэтычнага натхнення. Таленавітым паэтам, які мог падняцца на ўзровень К. Каганца, Ядвігіна Ш., Цёткі ў літаратуры, каб не яго ранняя смерць, лічыў І. Замоцін Альфонса Петрашкевіча (псеўданім Ф. Калінка). У яго вершах прысутнічалі матывы спачування селяніну («Ты не смейся»), нацыянальна-патрыятычнай заклапочанасці доляй роднага краю («Долі»), змагання за яго свабоду («За свабоду біцца»). Рукапісы паэта захоўваў добра знаёмы з ім З. Бядуля, ад якога яны пазней трапілі да І. Замоціна і паслужылі напісанню апошнім грунтоўнага артыкула аб творчасці гэтага маладога таленавітага аўтара[2]. Прааналізаваўшы рукапісы паэта, І. Замоцін падзяліў іх па тэмах і настроях на сентыментальна-рамантычныя, навеяныя кніжнымі ўплывамі (няясныя сумныя настроі журбы, смутку, безнадзейнасці), што складала адну трэць усіх вершаў; астатнія дзве трэці — вершы на нацыянальна-адраджэнскія і бытавыя тэмы. Асобную групу сярод нацыянальна-патрыятычных складала прыродаапісальная лірыка, у якой рэальна бытавое ўспрыманне беларускай прыроды ўскладнялася кніжнымі сентыментальна-

[1] Стары Улас. Год беларуса. Вершы, вершаваныя апавяданні, публіцыстыка. Мн., 1990. С. 63.

[2] Замоцін І. І. Літаратурная спадчына А. Б. Петрашкевіча (па рукапісных матэрыялах) // БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1017. Тое ж у кн.: Замоцін І. І. Творы. Мн., 1991. С. 230-261.

рамантычнымі рэмінісцэнцыямі. Хаця І. Замоцін адзначыў нешматлікасць і нехарактэрнасць для А. Петрашкевіча лірыкі інтымных перажыванняў, хочацца адзначыць, што сярод узораў ёсць дастаткова мастацкія рэчы, таксама ўскладненыя кніжнымі, сентыментальна-рамантычнымі ўплывамі. Так, майстэрствам і пэўнай вытанчанасцю пачуцця характарызуецца верш «Зламаны флянс», у якім аўтар выкарыстаў прыём псіхалагічнага паралелізму:

Даткнуўшыся няўмелай рукою
Да вазы, — зламала ты флянс...
Астаўшыся стаіць сіратою
Без кветкі з зямлёю фаянс.

Даткнуўшысь няўмелай рукою
Да сэрца, — ўзбурыла мне кроў
І звяла сама, сіратою
Пакінуўшы ў сэрцы любоў.[1]

Замоцін слушна адзначыў, што, акунуўшыся ў сферу нацыянальна-вызваленчых ідэй, А. Петрашкевіч не паспеў тут актыўна выявіцца. Ён застаўся на перыферыі адраджэнскага руху як адзін з яго многіх паслядоўнікаў[2].

У рэчышчы тэм і матываў, прысвечаных змаганню за адраджэнне роднага краю, напоўненых элегічнымі нотамі смутку, спачуваннем народнай нядолі, а часам іроніяй, былі вершы З. Бядулі, У. Галубка, З. Верас, Л. Лобіка, Ф. Шантыра, К. Лейкі, М. Ганчарыка, А. Дзеркача. Актыўна пашыралася і плынь так званай масавай паэзіі (Юзя Шчупак, Марка Хмурны, Мікіта Чашчавік, І. Стаўбун, Баўтрук, Маркотны).

Такім чынам, імклівае развіццё літаратурна-грамадскага руху ў першыя дзесяцігоддзі XX ст. паспрыяла станаўленню беларускай паэзіі як прафесійнай высокамастацкай з'явы, у якой прысутнічалі самыя розныя ідэйна-мастацкія плыні і стылі. Гэта сведчыла аб выхадзе беларускай літаратуры на якасна новы грамадскі і эстэтычны ўзровень: паэзія, як і літаратура ў цэлым, рабілася агульнанацыянальнай з'явай, і, апрача таго, яна станавілася неад'емнай і важкай часткай еўрапейскага літаратурнага працэсу.

[1] БДАМ Лі М, ф. 66, воп. 1, адз. зак. 1017, арк. 14 (адв.).
[2] Там жа, арк. 8.

3 На ўзвеях авангардызму. Авангард

Праблему навізны і нязвыкласці ў мастацтве закрануў у абвострана-дыскусійны нашаніўскі час М. Багдановіч у знакамітым «Апавяданні аб іконніку і залатару». Паэта ўсё жыццё хвалявала тэма мастацтва і ён раз-пораз шукаў у вобразнай форме адказы на яго тэарэтычныя пытанні. У згаданым апавяданні вастрыё спрэчкі паміж двума майстрамі, «іконнікам» і «залатаром», зводзілася да разумення сутнасці традыцыйнага і наватарскага мастацтва, прычым апошняга ў самых найадмысловейшых формах. Іконнік, майстра традыцыйных роспісаў, сумняваецца адносна новай манеры размалёўкі храмаў у Полацку, якую выканаў мастак Сальватор Роза. Сальватор Роза навучаўся ў Італіі і маляваў, на думку залатара, дужа прыгожа. Але ў няспешнай гутарцы з сябрам іконнік заўважыў, што нават няўдалы традыцыйны абраз больш вартасны, чым гэтае новае мастацтва. Думка ж залатара адваротная: ён прызнае авангард і ўпэўнены, што нязвыклае цяпер будзе неўзабаве звычайным.

Для беларускай паэзіі 20-х гадоў мала што ўжо было незвычайным. Яна прайшла, як мы намагаліся паказаць, усе вядомыя ў еўрапейскім мастацтве XIX — пачатку XX ст. кірункі і стылі: рэалістычны, рамантычны (неарамантызм), розныя формы мадэрнізму (сімвалізм Я. Купалы, імпрэсіянізм М. Багдановіча, З. Бядулі). Даследчыкі вызначаюць тры «пакаленні» еўрапейскіх мадэрністаў: дэкадэнты, сімвалісты і акмеісты[1]. Сімвалізм праз творы Я. Купалы, перадусім «Сон на кургане», стаў адметнай з'явай у беларускай літаратуры; не цуралася яго і Цётка ў сваіх апавяданнях «Зялёнка», «Лішняя», а таксама М. Гарэцкі ў ранніх апавяданнях «Што яно?», «Роднае карэнне». Такая шырокая еўрапейская з'ява як дэкаданс, які можна папракнуць за распад традыцыйнай эстэтыкі і адсутнасць станоўчага мастацкага ідэала (але толькі ў вузкім разуменні паняцця дэкаданс), найбольш ярка адбілася ў літаратурах з трывалай традыцыяй, а для беларускай літаратуры аказалася з'явай фрагментарнай. Дух дэкадансу можна выразіць паняццем «стомленасць», што з'яўляецца супрацьлеглым паняццю «стваральнасць». Улічваючы ацэнкі нашаніўскага перыяду, можна сцвярджаць, што беларускі дэкаданс меў свае арыгінальныя ўласцівасці і быў з'явай больш значнай, чым

[1] Баевский В. С. История русской поэзии. Смоленск, 1994. С. 219.

дагэтуль прынята было гаварыць. Звязана гэта толькі з тым, што савецкае літаратуразнаўства ніколі не было нейтральным у ацэнках дэкадансу, у якім для яго канцэнтравалася ўсё адмоўнае і нявартаснае. На самой справе праблема дэкадансу заслугоўвае больш уважлівага і тактоўнага падыходу, а ў дачыненні да беларускага дэкадансу не трэба забываць, што ў свой час яго звязвалі з паняццем «чыстай красы» ў творчасці М. Багдановіча. Акмеізм, які ідэйна палемізаваў з сімвалізмам, супрацьпастаўляў містычнай трансцэндэнтнай накіраванасці да «непазнавальнага» апошняга сваю «стыхію натуральнасці» і эстэтызацыі «зямнога», хаця і адарванага ад канкрэтыкі сацыяльна-гістарычнага быцця. Ці праявіўся адбітак гэтага кірунку ў беларускай літаратуры? Стыхія «натуральнасці»; эстэтызацыя «зямнога», як нікому, была ўласціва Я. Коласу, аднак у сваіх творах ён не цураўся канкрэтыкі сацыяльна-гістарычнага быцця. Элементы эстэтыкі акмеістаў былі ўласцівыя некаторым творам М. Багдановіча, а пазней паэтычным эксперыментам В. Ластоўскага. Не будзе перабольшаным і меркаванне, што ў рэчышчы акмеізму, хоць можа і без свядомага следавання яго дэкларацыям, развівалася ў 20-я гады творчасць Наталлі Арсенневай.

Крайняй формай мадэрнізму і, відаць, яго апошняй фазай даследчыкамі лічыцца авангардызм. Ён адрозніваецца ад уласна мадэрнісцкіх школ, якія не дэкларавалі разрыву з традыцыяй, менавіта тым, што ў якасці аднаго з галоўных прынцыпаў абвяшчаў разрыў з традыцыяй, адмаўленне ад мастацкага набытку мінулага. Паэтычны авангард у рускай паэзіі складалі перадусім паэтычныя школы футурызму: эга-футурысты (І. Северанін), куба-футурысты (В. Хлебнікаў, У. Маякоўскі і інш.), пазней, у 20-я гады, папулярнасць набывае група Леф — левы фронт мастацтва. Футурыстычныя школы рускага авангарду ў моцнай ступені паўплывалі на далейшае развіццё беларускай паэзіі ў 20-я гады. Беларускі варыянт авангардызму складаўся ў межах «Маладнякам часткова «Узвышша», стаў сцягам (лефаўскі варыянт) Беларускай літаратурна-мастацкай камуны. Ідэалагічна футурызм вырадзіўся ў Пралеткульт, палітычныя высновы якога леглі ў падваліны эстэтычнай праграмы новага мастацтва, што цалкам парывала з традыцыяй. Эга-футурызм пераадольваў традыцыю шляхам парушэння прынятых эстэтычных нормаў: напрыклад, традыцыйны вобраз самаахвярнага і высакароднага песняра-прарока, што культываваўся некалькімі пакаленнямі паэтаў, — у Расіі ад Дзяржавіна і Пушкіна да Блока, на Беларусі ад Міцкевіча да Купалы,

— ламаўся, яго грамадзянская пазіцыя мянялася на позу самалюбавання і самазадаволенасці[1]. У беларускай паэзіі гэта ломка бачна пры супастаўленні купалаўскага і чаротаўскага вобраза песняра і пяснярскай місіі — чаротаўскі вобраз істотна адрозніваецца ад традыцыі, ён менавіта эгацэнтрычны, акцэнты ў ім змешчаны з ідэі служэння народу на ідэю ўласнай самазначнасці ў гэтай справе.

Асноўным прынцыпам куба-футурыстаў быў эпатаж публікі, імкненне «зрабіць бум», дзеля чаго яны выкарыстоўвалі графічныя эфекты, лічбавыя сімвалы, разбурэнне сілабатанічнага адзінства радка, стварэнне акцэнтнага радка (У. Маякоўскі), паранімію, гукавую семантыку слова, гульню слоў і інш. Беларускімі эксперыментатарамі ў рэчышчы куба-футурызму ў 20-я гады найяскравей праявілі сябе, бадай, Міхайла Грамыка сваёй скандальнай паэмай «Гвалт над формай» і Андрэй Александровіч, вядомы як майстра разнастайных графічных эфектаў. У творчасці многіх іншых паэтаў (М. Чарот, А. Дудар, А. Вольны) можна заўважыць таксама рысы паэтыкі куба-футурыстаў. Такая паэтыка несла ў сабе шмат наватарскіх пошукавых элементаў і шырока адбілася на творчасці ў 20-я гады. Праявы яе можна заўважыць і ў сучаснай паэзіі (на прыёмах, знаёмых куба-футурызму, часам будуецца паэзія Р. Барадулін). Леф, ініцыятарам якога ў Расіі быў Маякоўскі, грунтаваўся на паэтычных прынцыпах футурызму (выкарыстоўваючы абедзве формы) у галіне паэтыкі, у галіне ж ідэйнай рэпрэзентаваў новае рэвалюцыйнае мастацтва, вытокі якога ў рэвалюцыі, яе лозунгах і ўстаноўках. Як заўважана даследчыкамі, «упершыню пасля класіцызму сярэдзіны XVIII ст. было адкрыта абвешчана падпарадкаванне паэзіі дзяржаве. Падобна да таго, як Ламаносаў, Сумарокаў, Дзяржавін служэнне дзяржаве атаясамлівалі са служэннем імператрыцы (у абсалютысцкай дзяржаве іначай і не магло быць), Маякоўскі змешваў служэнне дзяржаве, партыі, народу з хваласпевамі партыйнаму кіраўніцтву»[2]. Пярэчачы самой прыродзе мастацкай творчасці, яе намагаліся ўціснуць у жорсткія арганізацыйныя рамкі, што адбілася на формах развіцця беларускай паэзіі. Яна была таксама ідэалагічна і фармальна арганізавана ў «Маладняк», хоць задачы апошняга выходзілі за межы чыста лефаўскіх прынцыпаў, а паэзія ўсё ж мела свой выразны каларыт і была не пазбаўлена нацыянальнай спецыфікі. Яна праяўлялася, напрыклад, у тым, што творчасць «Маладняк» супрацьпастаўлялася нашаніўскай традыцыі (ва ўсякім разе

[1] Баевский В. С. История русской поэзии. С. 220.
[2] Баевский В. С. История русской поэзии. С. 229.

дэкларатыўна) як «маладнякізм» і «адраджанізм» (тэрміны А. Бабарэкі). Гэта быў спецыфічны беларускі авангард, рысы якога мы збіраемся прасачыць у канкрэтных творчых праявах у гэтай частцы даследавання. Аднак перш чым прыступіць да непасрэднага разгляду творчасці паэтаў, носьбітаў авангарднага светаадчування і традыцыйнага, якія існавалі поруч з авангардам, заўважым, што апрача футурызму ў беларускай паэзіі азначанага перыяду моцна адбіўся і ўплывовы тады ў расійскай паэзіі імажынізм (найбольш у творчасці Я. Пушчы). Новую семантычную нагрузку нёс узвышаўся прынцып «аквітызму», які ад прыземлена-прагматычнага «маладнякізму», скіраванага на абслугоўванне сацыяльнага заказа пры ўсім яго дэкларатыўным узнёслым апяванні міфічнай шчаслівай будучыні, вяртаў паэзію ва ўлонне ідэалістычнага светабачання, што было надзвычай канцэптуальным у той час.

Авангардызм 20-х гадоў, заснаваны на футурыстычных мадэлях, быў звязаны і з надзвычайнай палітызацыяй грамадства. Фенамен «узвышэнства» ўзнік тады, калі разуменне мастацтва і паняцце «палітасвета» пачалі збліжацца настолькі, што рабіліся ледзьве не тоеснымі. Узвышаўцы фактычна вырывалі літаратуру з кіпцюроў агітацыйна-прапагандысцкага прымітыву, вярталі яе з «вытворчай» на творчую арбіту, ва ўлонне платанізму, рамантызму, сімвалізму і г. д. — усяго, што грунтавалася на паняцці ідэала, што вяртала творчасці высокае дыханне нябёсаў. У гэтым была сутнасць «аквітызму» і тэарэтычная канцэптуальнасць «Узвышша», што звязвала яго з хрысціянскім светаадчуваннем, ад чаго адмовіўся рэвалюцыйны паэтычны авангард. Аднак aqua vita (жывая вада) — міфалагема евангельскага паходжання, слушна сцвярджае У. Конан, — гэта адзін з сімвалаў Ісуса Хрыста, які натоліць смагу душы ўсіх, хто прагне гэтай таямнічай вады. Хрышчэнне вадой сімвалічна азначала «смерць «ветхага чалавека» і нараджэнне духоўна абноўленага, выбранага Богам, праз свайго Сына Хрыста для вечнага жыцця»[1]. Сімвалічна ўзвышаўцамі гэтая ідэя духоўнага абнаўлення пераносілася на мастацтва, таму аквітызм быў больш, чым проста кірунак, школа або сума нейкіх прыёмаў. Гэта была альтэрнатыўная ідэя, канцэпцыя, якая сімвалізавала адкрыццё новага шляху праз вяртанне мастацтву яго эстэтычнай функцыі, праз разуменне мастацтва (у нашым выпадку паэзіі) як свабоднага творчага акта асобы, а не як «класавай зброі ў руках пралетарыята».

---

[1] Конан У. Біблейскія архетыпы і сімвалы ў беларускай літаратуры // Беларусь паміж Усходам і Захадам. Праблемы міжнацыянальнага, міжрэлігійнага і міжкультурнага ўзаемадзеяння, дыялогу і сінтэзу. Мн., 1997. Ч. 1. С. 174.

Побач з новымі плынямі, авангардным светаадчуваннем, працягвала развівацца рэчышча традыцыйнай паэзіі, дзе асноўным быў патрыятычны, нацыянальна-адраджэнскі матыў. Новая хваля такой лірыкі, у асноўным публіцыстычнай па пафасу, часам дэкларатыўнай, поклічавай, з'яўляецца ў міжрэвалюцыйным часе, калі падзеі дамінавалі над іх асэнсаваннем, а канкрэтныя ўчынкі яшчэ маглі нешта змяніць у палітычным раскладзе сіл. Патрыятычная лірыка гэтага часу, заснаваная на адраджэнскай традыцыі, адметная тым, што стваральнікамі яе былі часта не прафесійныя паэты, а палітыкі, грамадска-культурныя дзеячы, для якіх паэзія была часовым, але неабходным актам творчага самавыяўлення, дапаўняючы іх асноўную дзейнасць (І. Дварчанін, К. Езавітаў, В. Ластоўскі і многія іншыя). Характэрна тут і тое, што ўсе гэтыя дзеячы спраўдзіліся ў сваёй адраджэнскай дзейнасці пераважна на тэрыторыі Заходняй Беларусі пасля падзелу краіны. Менавіта там былі найлепшыя ўмовы для захавання і развіцця нацыянальнай традыцыі, якая, не вычарпаўшыся поўнасцю, бо не дасягнула вынікаў у рэальнасці, шукала сабе тое рэчышча, дзе магчымы быў працяг. У Савецкай Беларусі з пачаткам 20-х гадоў пашыраецца як галоўны матыў супрацьпастаўлення жорсткай змрочнай мінуўшчыны народа, якая ўжо адышла з перамогай рэвалюцыі, і светлай, вялікай будучыні для разняволенага чалавека працы. Нацыянальна-адраджэнскаму смутку тут не заставалася прасторы, ён прарвецца толькі ў другой палове 20-х гадоў у творчасці У. Дубоўкі, Я. Пушчы, Т. Кляшторнага і іншых узвышаўцаў. Для паэзіі Заходняй Беларусі гэта, наадварот, быў важны і не вычарпаны яшчэ да канца матыў, вернасць якому захавалі многія творцы, знайшоўшы новыя магчымасці вобразнага выяўлення (К. Сваяк, Хв. Ільяшэвіч, У. Жылка, Н. Арсеннева). Слушна будзе пачаць наш разгляд з творчасці тых, хто пераняў адраджэнскую традыцыю не толькі ў канкрэтных грамадскіх справах, але і ў паэзіі.

Раздзел I

ВАЙНОЙ І РЭВАЛЮЦЫЯЙ АБПАЛЕНАЯ ЛІРА

Два эпахальныя дзесяцігоддзі на Беларусі падзяляў 1920 год. А завяршаўся ён трагічным паражэннем Слуцкага паўстання. Ажылі зноў і далі новы змагарны ўсплёск, падкрэсліўшы неўміручасць вызваленчых памкненняў народа — спадкаемцы Вялікага княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай, традыцыі Т. Касцюшкі, паўстанцаў 1830-1831 гг. і К. Каліноўскага. Гэта быў новы час, іншыя задачы, але ідэйныя карані новага паўстання заглыбляліся ў гісторыю. Падобныя былі і наступствы. Але вынікі паўстання — не столькі ў яго паражэнні, а ў тым, што зноў актуалізаваўся нацыянальны змагарны дух, здольнасць народа на гераічны паход у імя свайго адраджэння і свабоды. Да паэтычнага апісання разгрому паўстання сродкамі фальклорнай вобразнасці ўзняўся Гальяш Леўчык у трагічным вершы «Дажынкі на Беларусі ў 1920 годзе»:

...Вось так жнеі, вось так жніва!
«Збожжа» шэра, чорна, сіва...
Гэта ж людзі ў кроўнай лужы, —
Серп пажаў іх гостры, дужы.
Ня ў гумне ім — ў гробе быці,
Чэрві будуць малаціць..
Іх зярнят люд не пазнае,
Усе «снапэ» пясок зраўняе...

Вось так жніва, вось дажынкі!
Дзе ж сялянскія будынкі?
Гаспадар дзе з гаспадыняй,
Што ўладалі поўнай скрыняй?
Дзе ж валэ, вазэ і снасці,
Каб снапэ ў гумно пакласці?..
— Ніц нямаш — вайна, гарматы
Зжалі ўсё — людзей і хаты...[1]

Г. Леўчык паказаў татальны і трагічны разгром Беларусі ў выніку ўсіх рэвалюцыйных і ваенных падзей, што знішчальнай сілаю віхурылі па краіне, паспеўшай толькі абвясціць 25 сакавіка 1918 г. сваё дзяржаўнае існаванне. Слуцкае паўстанне было сапраўды «дажынкамі» ў гэтым шэрагу, і Леўчык знайшоў магутны вобразны

[1] Беларускія ведамасці. Вільня, 1921. 21 снеж .

сродак, каб паказаць яго трагізм. Ён пераварочвае «наадварот» народную паэтыку, якая ўрадлівыя дажынкі са снапамі збожжа параўноўвала з чорнай хмарай, нясметным войскам (гэты фальклорны прыём, як вядома, скарыстаў В. Дунін-Марцінкевіч у «Шчароўскіх дажынках», увёўшы адпаведныя фрагменты народных тэкстаў у твор).

Неўзабаве, у 1921 г., адбудзецца і палітычны раздзел Беларусі, які ўнясе новую ноту ў патрыятычную тэматыку паэтаў як Заходняй, так і Савецкай Беларусі. Бурныя гістарычныя падзеі абудзілі паэтычны дар людзей, якія не былі прафесійнымі паэтамі, але з'яўляліся набыўшымі прафесіяналізм палітыкамі, грамадскімі і культурнымі дзеячамі беларускага адраджэння, яго тэарэтыкамі і практыкамі. І гэта адна з адметнасцей і заканамернасцей літаратурна-грамадскага руху на Беларусі: адраджэнне было з'яваю сінкрэтычнай, цэласнай у розных сваіх праявах. У гэты час натуральным было тое, што палітыкі прамаўлялі голасам паэзіі, а паэзія адлюстроўвала стан палітыкі.

Характэрнай у гэтым дачыненні з'яўляецца постаць Ігната Дварчаніна, які быў не толькі таленавітым, самаадданым грамадскім дзеячам, не толькі бліскучым знаўцам беларускай літаратуры — стваральнікам «Хрэстаматыі», не толькі буйным вучоным-скарыназнаўцам, але і аўтарам нешматлікіх дый яскравых па стылі і зместу паэтычных твораў. Фактычна літаратурны шлях І. Дварчанка пачаўся з вершаў, а час яго найбольшай паэтычнай актыўнасці выпадае на перад 1917-1921 гг. У гэты складаны і трагічны час рэвалюцый і войнаў І. Дварчанін у кагорце іншых паплечнікаў-адраджэнцаў шукаў шляхоў вырашэння гістарычнага лёсу Бацькаўшчыны, змагаўся за яе незалежнасць і адраджэнне. Яго вершы напісаны палымянай, запаленай змаганнем душой, яны перадаюць той напал барацьбы, які зрушваў тады грамадскія сілы, выкрасаў небывалай моцы пачуцці, што былі кінутыя ўсе без астатку, каб абудзіць да гістарычнага і нацыянальнага самавызначэння зняважаны столькі часу народ. Вершы І. Дварчаніна — як публіцыстычныя звароты, як палымяныя прамовы да душ і сэрцаў суайчыннікаў з жаданнем абудзіць іх, паклікаць на шлях барацьбы з летаргічнай няволі — часта друкаваліся на старонках тагачасных газет «Гоман», «Вольная Беларусь», «Дзянніца», «Наша думка», «Беларускі звон», пражскага часопіса «Перавясла» і іншых выданняў.

У паэзіі І. Дварчанка знаходзіць яскравае адлюстраванне тагачасная палітычная сітуацыя на Беларусі і той агульны згустак эмоцый і памкненняў, што быў уласцівы свядомым беларускім адраджэнцам,

энергіяй і неймавернымі высілкамі якіх праз ахвяры і страты гартаваўся нацыянальна-дзяржаўны шлях Беларусі. Бацькаўшчына-Беларусь становіцца адрасатам дварчанінаўскіх вершаў, адушаўлёным аб'ектам яго гарачых прамоў. У вершы «Покліч» ён лаканічнымі і дакладнымі штрыхамі малюе яе незайздросны гістарычны лёс і адставанне ад іншых народаў у рэвалюцыйна-вызваленчым працэсе:

Але будучы ў уціску
У сваіх братоў радных,
Ты сваё усё забыла,
Стала найміткай у іх.
І цяпер, як рух падняўся,
Як стаяць ўсе на сваём.
Ты адна ўсё спіш, старонка,
Летаргічным моцным сном.[1]

Ён заклікае братоў-беларусаў «пад свой сцяг чырвона-белы» дзеля адбудавання «сваёй хаты» — Беларусі. Не выпадкова ў вершы падкрэслена часта ўжываюцца займеннікі «свой», «сваё». Сутыкаючыся з раўнадушшам насельніцтва ў дачыненні да ўласнага генетычнага (этнічнага і гістарычнага) досведу, паэт з роспаччу пытаецца ў абагульненага лірычнага адрасата верша — «роднай старонкі»:

Ці ў цябе няма раднога,
Або прошласці няма,
Што не хочаш ты нічога,
Мая родна старана?[2]

Цяжкасці нацыянальнага адраджэння адбіваліся ў душы паэта пакутлівым болем, прымушалі шукаць прычыны нацыянальнага заняпаду ў гістарычным мінулым. У вершы «Дзвіна» ён, наследуючы купалаўскаму вершу «Над Нёманам», зазірае ў даўнія часы, каб дакрануцца хоць у думках да былой славы, узмацніцца духам для змагання, якое выпала на яго долю:

Дзвіна, Дзвіна! ты бачыла
І росквіт наш і славу,
Ты песціла і лашчыла
Чаўноў крывіцкіх лаву.
І песні іх магутныя
Прымала ты на хвалі...[3]

Погляд паэта не можа не спыніцца на сучасным яму «выглядзе» берагоў Дзвіны, што тысячы год бачылі зменлівасць чалавечага

[1] Цыт. па кн.: Місарэвіч Я. А., Каралёў М. Д. І. С. Дварчанін. Гісторыка-біяграфічны нарыс. Гродна, 1995. С. 92-93.
[2] Цыт. па кн.: Місарэвіч Я. А., Каралёў М. Д. І. С. Дварчанін. Гісторыка-біяграфічны нарыс. С. 92-93.
[3] Беларускі звон. Вільня, 1921. 28 кастр.

жыцця, маўкліва, як бы з пункту гледжання самой вечнасці, назіралі за ім:

Цяпер — ах песні йнакшыя
Чутны тут навакола,
Тут людзі ўсе абракшыя
І хмурны й невясёлы.[1]

Акрэсліўшы гэткі кантраст, вельмі важны для таго, каб адчуць патрэбу грамадскіх перамен і асэнсаваць высокі ідэал нацыянальна-вызваленчага змагання, паэт пытаецца з надзеяй у ракі, называючы яе «вартаўніцай вечнасці» і як бы аддаючы ў яе ўладу Боскі провід над лёсам свайго народа, — ці хутка вернецца да народа яго «падупалая слава».

Надзея паэта на вызваленне, на перамогу нацыянальна-адраджэнскай справы авалодвае цалкам яго пачуццямі і эмоцыямі, калі стыхія вады становіцца яшчэ больш моцнай, і ён ужо не на беразе Дзвіны, а на беразе Балтыйскага мора, «пад небам Латвіі», ізноў «аглядае» ў імклівых думках гістарычны шлях Беларусі. Адчуванне бязмежнай свабоды ў душы, узмоцненае вольным балтыйскім ветрам, у вершы «Ля мора» нараджае ў ім узнёслыя пачуцці, як у лірычнага героя лермантаўскага верша «Ветразь». Нягледзячы на тое што човен у вершы Дварчаніна у адрозненне ад лермантаўскага «прывязаны моцна на моле», ён таксама «шукае буры», прагне аддацца моцным парывам і велічным здзяйсненням:

Кроў жа іграе. Ірвецца да волі,
Рвецца да мора... ў бурлівую даль.
Досыць развагі душы разбалелай
Стой, замаўчы ты, мой голас ціхі, —
Еду у мора адважна і смела...
Гэй, на спатканне вам, хваляў вярхі![2]

Магутная вольная стыхія мора разам з бясконцасцю нябеснай прасторы, дзе гаспадараць вятры, як бы перасялялася ў збалелую душу паэта, удыхвала ў яе тую пасіянарную энергію, якой так не ставала нацыянальным змагарным сілам, каб замацаваць перавагу і перамогу свайго змагання. Нацыянальная гістарычная драма бачылася Дварчаніну ў адлучанасці інтэлігенцыі ад народа. Спольшчанасць і зрусіфікаванасць некалькі стагоддзяў знішчалі эліту духоўна, рэпрэсіі пасля паўстанняў знішчалі яе фізічна; народ, пératвораны ў аморфную масу «тутэйшых», здольны быў у асобных выпадках

[1] Там жа.
[2] Беларускі звон. 1921. 11 лістап.

абараняць сваю годнасць, абараняючы спрадвечную сваю веру, як Мацей з багушэвічаўскага верша «Хрэсьбіны Мацюка». Але ў асноўным, аслеплены галечай і класавым дэманізмам, здаваў шляхецкіх паўстанцаў — абаронцаў яго ж інтарэсаў і вольнасці — расійскім казакам і заставаўся індэферэнтным да праблемы нацыянальнай дзяржаўнасці на працягу першых дзесяцігоддзяў XX ст. Для поспеху справы нацыянальна-дзяржаўнага будаўніцтва ў новых гістарычных варунках відавочна паўставала пытанне злучыць раз'яднаныя нацыянальныя сілы, раскіданыя на варожыя лагеры па сацыяльна-саслоўнай прыкмеце. Так, у вершы «Да беларусаў-інтэлігентаў» І. Дварчанін звяртаўся да ўсіх «сыноў майго народу», якім чужынцы ўжо паспелі прышчапіць пагарду да ўсяго роднага, асабліва да беларускай мовы. Паэт сцвярджаў, што настаў новы час для новых адносін:

Но вось, вы бачыце, праснуўся
Народ і жыцця будаваць
Спяшыць і вас да працы просіць
Ісці хутчэй ім памагаць.

А вам усё прыкра, вы чужыя,
Ніяк народ вам не паняць,
Вы ад народа адыйшліся
Й далёка змушаны стаяць.

Браты, віна не ваша ў гэтым,
Вам гэта ў галаву ўтаўклі
Чужынцы, тыя, што вякамі
Вас гнулі, білі і сяклі.[1]

Верш заканчваўся палымяным заклікам да супольнай шчырай працы для дабра Бацькаўшчыны, для народа, які чакае святла ведаў, прагне асветы, каб прамовіць, нарэшце, уголас сваё імя і годна выканаць сваю гістарычную місію па канчатковым афармленні свайго права на ўласную дзяржаву. Так ва ўсякім разе здавалася адраджэнцам.

«Даўно ўгатаванай раллёй» называў І. Дварчанін у другім сваім вершы «Брату-вучыцелю» душы беларусаў, гатовых успрыняць як «дар з неба» добрае насенне, кінутае дбайнай рукой руплівага сейбіта — духоўнага правадыра свайго народа.

Змаганне з гістарычнай летаргіяй адбілася ў палымяным публіцыстычным вершы «Маўчы», у якім паэт абураўся маўклівай пазіцыяй

[1] Гоман. 1918. 3 крас.

сваіх суайчыннікаў, адсутнасцю мэтанакіраванай свядомай рэакцыі на ўсе палітычныя авантуры, што непасрэдна закраналі інтарэсы Беларусі. Горкая іронія гучала ў словах паэта:

Маўчы... Не чуеш ты, што цела
Тваё чвартуюць папалам,
Што ім таргуюць так адкрыта, —
Так, так, маўчы, мой браце, сам.

На што? то ж ты зусім не бачыш,
Што ўвесь твой у руінах край,
Што ўсё папалена, пабіта,
Маўчы, маўчы, мой гаратай.[1]

Маўчанне ж народу ў тых гістарычных варунках было раўназначна самазабойству. Гэта разумеў І. Дварчанін як палітык, таму, спадзеючыся на моц паэтычнага слова, ён будзіў жаданне народа гаварыць — прамаўляць сваю гістарычную волю ў лёсавызначальным часе. Ён заклікаў: «Не спі, мой браце, не чакае Ідучы ўперад хутка час!» і папярэджваў:

Праспіш ты гэтую мінуту
І не спагоніш сто гадоў.
Скажы ты ясна: хочаш путаў
Ці вольным стаць без ланцугоў?[2]

У вобразным уяўленні паэта, ахопленага палымяным адраджэнскім пачуццём, будуюцца ідэальныя палацы «волі», «славы» і «святла» — як прыкметы той урачыстай, даўно чаканай будучыні для народа, столькі год насіўшага каланіяльнае ярмо. Таму бязлітасная ў сваёй праўдзівасці і дакладная па адчуванню часу палітычная думка І. Дварчаніна набывае яшчэ большую адточанасць і напружанне ў паэтычнай форме. Ад імя народа ён кідае выклік адвечным «апекунам» Беларусі ў вершы «Асвабадзіцелям» («з тога і другога боку»):

Чаго прыйшлі да нас? Чаго вам трэба?
Нас вызваляць? «асвабаджаць»?
Свабоды вашае не просім мы ад неба,
Яе і ворагам не радзім знаць.

Не трэба нам яе! Сабе вы занатуйце,
Назад вазьмеце свой вы дар!
І ведайце народу голас, чуйце:

[1] Наша думка. 1921. 14 студз.
[2] Там жа. 4 лют.

Я сам сабе і пан і гаспадар.[1]

Такім чынам, палітычныя погляды Ігната Дварчаніна — самаахвярнага беларускага патрыёта-адраджэнца — знаходзілі сваё натуральнае пачуццёвае выйсце ў яго вершах. Гэта была своеасаблівая паэтычная публіцыстыка, у якой адбіліся напружаныя рытмы змагання за нацыянальную незалежнасць у трагічнае чатырохлецце пасля 1911 г., калі зрушыўся гістарычны час і былі спадзяванні, што ён адальецца ў новыя, спрыяльныя для будучыні Беларусі формы. І. Дварчанін сярод іншых прыкладаў да гэтага немалыя намаганні, аднак «палацы волі і святла» заставаліся няздзейсненым ідэалам, а пасля 1921 г. станавілася ўсё больш зразумелым, што іх будоўля адсоўваецца ў няпэўную далячынь.

Таму не дзіўна, што хваля заклікаў да змагання пастурова цішэе і адступае, а паэтычную прастору займае вобраз студэнта — прадстаўніка новай генерацыі «беларусаў-інтэлігентаў», якія, выйшаўшы цяпер з улоння народа, ніколі ўжо не будуць ад яго адарванымі, але будуць арганічнай неад'емнай часткай абноўленага нацыянальнага арганізма. Восенню 1921 г. І. Дварчанін становіцца студэнтам Пражскага універсітэта, каб рыхтаваць сябе ўжо на новым навуковым узроўні да нацыяйальна-асветніцкай дзейнасці. Напісанне верша «Студэнт» было выклікана менавіта гэтымі жыццёвымі абставінамі, і прысвяціў ён яго «пражскім і віленскім калегам», бачачы ў новым студэнцкім беларускім руху будучыню нацыянальнай справы. Малюе вобраз студэнта-беларуса Дварчанін рэалістычнымі штрыхамі, тут няма рамантычнай акрыленасці, пабуджальных заклікаў. Перад намі малады чалавек, які «куртку стуляе», крочачы па залітым музыкай і агнямі горадзе, дзе можа быць шмат весялосці і прыемных гульняў, але ён, апантаны прагаю ведаў, праводзіць «з студыі ў студыю зрана ўвесь дзень». Таму стомленая яго постаць спяшаецца ў глухі завулак, дзе ён у сціплым памяшканні, «змучаны чыста, валіцца проста на ложку, як сноп». Ці не самога Ігната Дварчаніна постаць мы пазнаём у гэтым студэнце? Ці не такой будзе выглядаць і постаць Уладзіміра Жылкі, які крыху пазней папоўніць кола пражскіх студэнтаў-беларусаў? Зрэшты гэта быў тыповы вобраз тагачаснага сына беларускай вёскі, які самаахвярна пракладваў сабе шлях у навуку дзеля высакароднай мэты, што асвячала яго студэнцкія сны:

Бачыць далёка ў роднай краіне
Люд, весь у цемры, ў ганучы адзет.

---

[1] Там жа. 8 ліп.

Ён там між ім у агульнай судзьбіне
Кліча наперад, да сонца, на свет.[1]

Нацыянальна-адраджэнская справа, такім чынам, ізноў вярталася на шлях асветніцтва.

Як бы ні складваліся гістарычныя абставіны, І. Дварчанін, душа якога паспела зведаць не толькі захапленне энергіяй барацьбы, але і адчай няздзейсненых памкненняў, усё ж спавядаў «надзею на родны край», які ўжо не паглыне нябыт і няволя.

Валодаў літаратурным паэтычным талентам і такі знакаміты дзеяч, як Кастусь Езавітаў, прафесійны вайсковец, палкоўнік, затым генерал-маёр, міністр вайсковых спраў у першым урадзе БНР. У 1919 г. эміграцыйны ўрад паслаў яго ў Латвію і Эстонію з дыпламатычнай місіяй. У 1921 г. Езавітаў, прыняўшы латвійскае грамадзянства, распачаў арганізацыйную і культурна-асветную працу ў асяроддзі беларусаў Латгаліі. Заснаваў у Дзвінску (цяпер Даўгаўпілс) таварыства «Бацькаўшчына», працаваў там жа дырэктарам беларускай гімназіі, дамогся адкрыцця шэрагу беларускіх школ, настаўніцкіх курсаў, стварэння Беларускага аддзела пры Міністэрстве асветы. Аднак у 1923 г. улады ў Латвіі пачалі ўціскаць беларускі рух, а ў 1924 г. была раскручана палітычная справа аб тым, што беларусы жадаюць уз'яднаць частку латгальскіх земляў з Беларуссю. Езавітаў трапіў у рыжскую турму, дзе быў зняволеным на працягу адзінаццаці месяцаў. Там ён і піша вершы. 12 лютага 1925 г. як зварот «Братам Заходняй Беларусі» нарадзіўся верш «Ня ный! — Ня плач!», прасякнуты бадзёрым наступальным настроем, які высвечваў нязломны змагарны дух аўтара, а ў плане літаратурнай традыцыі паказваў на ўплыў Купалы, бо ўтрымліваў характэрную алюзію:

Ня ный! Ня плач!
У страхе не крычы.
Возьме жуда, — маўчы!
У катаў выжмі плач!
Хай з дрожжу Свету пракрычаць:
«Паўсталі крывічы!»
Тады пачнуць нас шанаваць.
Тады «людзьмі нас будуць зваць!»[2]

Праз тыдзень ён піша «Трыялет маім вучням», які таксама мае назву — зварот «Брату», дзе заклікае «проста, шчыра, свята, смела» ісці да «Праўды Светлай». Лірычным настроем і вязнеўскім смуткам

[1] Беларускі звон. 1921. 2 снеж.
[2] Першы крок. Рыга, 1926. С. 31.

вызначаўся верш «Вясной у турме». Вершы К. Езавітава арганічна ўліваліся ў плынь адраджэнскай літаратуры сваёй тэматыкай і пафасам. Беларусь бачыцца яму ў крытычным становішчы, яна чакае адраджэння і згуртаванасці сіл. У турме ж Езавітавым быў напісаны верш «Марш адраджэння», які павінен быў выконвацца (што пазначалася ў дужках) на матыў «Варшавянкі»:

На пяць кавалкаў Народ наш пабіты,
Падзёрта Зямля на шматкі-берагі!
Права, Братэрства і Гонар — забыты!
Зніклі сябры, — наўкол толькі ўрагі!

Дык не чакай жа ніскуль дапамогі.
Ўласным натугам да Долі ідзі!
Зубы сціскай!— Хай ў крыві будуць ногі!
Падай!.. Ўставай!.. Абяссілеў, — паўзі![1]

Тэма верша — пакутны шлях беларускага адраджэння, актыўным удзельнікам якога ён стаў сам, спазнаўшы на сваім лёсе ахвярнасць гэтага шляху. Але высокая мэта і вера ў «надзеяў спаўненне» былі ўласцівыя ў самыя неспрыяльныя моманты беларускім змагарам. Таму ў канцы верша сімвалам выратавання становіцца менавіта хрысціянская міфалагема «жывой вады», якую «Воля нясе» для загаення ран. Праз некалькі дзён пасля напісання гэтага Марша тут жа ў турме Езавітаў 14 лютага 1925 г. піша верш «Малітва Пяруну», не выходзячы з кола сакральных вобразаў. Але ў гэтым вершы вышэйшая інстанцыя, Бацька, для яго — язычніцкі бог Пярун, а пафас твора — ваяўнічы, напоўнены гневам і помстай. Дзеля таго і прызываецца на дапамогу Пярун, «ясны Божа грому», каб «цяць галовы гадам ад чванлівых плеч».

Вершы К. Езавітава 1926 г., калі ён быў ужо выпушчаны з турмы, выразна паказваюць на ўсходнія сімпатыі яго як палітыка. Гэта не дзіўна, бо ён толькі што зведаў рэпрэсіі як прадстаўнік дыяспары, а ў Савецкай Беларусі ў гэты час была створана бачнасць нацыянальнага адраджэння, рыхтавалася акадэмічная канферэнцыя па рэформе правапісу, і перад новай хваляй рэпрэсій назіралася яшчэ адноснае зацішша. У вершы «Заходняму беларусу» ён выказваецца на гэтую тэму досыць празрыста:

Белы Арол ўвесь забрызган крывёй...
Беларускі Народ ў кайданах!
Не мірысь!

[1] Там жа. С. 29.

Не хілісь прад нядоляю злой, —
На Усход накіруй цвёрды шлях![1]

У гэты час Езавітаў, відавочна, шчыра спадзяваўся на паспяховае аб'яднанне Беларусі ў адзіны нацыянальны Дом, які пачаў будавацца «на Нямізе» — гэта значыць, у цэнтральнай савецкай яго частцы. Ён высокімі словамі апявае поспех гэтага будаўніцтва: «Усё пражыў і здалеў хаўрус нашых братоў!» А ў самога яго, толькі нядаўна гарэўшага помстай, «спала з сэрца, як цень, дум аб помсце гара». У вершы «Беларусу-эмігранту», напісаным 27 красавіка 1926 г., ён заклікаў вяртацца на Беларусь сыноў Бацькаўшчыны, якія аказаліся на эміграцыі, як і ён сам. Менавіта ў гэты час, спакушаныя поспехамі беларусізацыі, многія з іх вярнуліся (В. Ластоўскі, У. Жылка, Ф. Аляхновіч і інш.). Сам К. Езавітаў, аднак, устрымаўся ад вяртання. А ў пазнейшы час, бачачы лавіну павальных рэпрэсій 1930 г., зусім пазбавіўся ілюзій пра адраджэнне Беларусі ў тых умовах.

Прыехаў такі відны культурны дзеяч, як В. Ластоўскі, пакінуўшы ўжо абжытае Коўна, дзе плён яго літаратурнай дзейнасці выліўся ў выданне фундаментальнай працы «Гісторыя беларускай (крыўскай) кнігі» (1926), у якой былі апісаны помнікі айчыннага прыгожага пісьменства з канца X да пачатку XIX ст., дзе ён выдаваў часопіс «Крывіч» (1923-1927), пісаў вершы, прозу, публіцыстыку. Падчас знаходжання ў Коўна ў яго выспявае канцэпцыя Беларусі як гістарычнай краіны Крывіі і генезісу беларусаў як старажытнага этнасу крывічоў. Ён лічыць гэтыя найменні найбольш старажытнымі: «У першапачатковым летапісу («Аповесці мінулых часоў». — І. Б.) пры пералічэнні плямёнаў, якія ўваходзілі ў склад Русі, прапушчаны Крывічы, Вяцічы, Радзімічы, — піша В. Ластоўскі і задае пытанне. — Чаму? Таму, што яны, відавочна, у склад Русі не ўваходзілі, Русамі сябе не называлі і за Русь нікім не лічыліся. Найменне Русь на гэтыя славянскія плямёны не распаўсюджвалася. Тэрміны «крывічы», «Крыўская зямля» сустракаюцца ў помніках да XV стагоддзя, але як правінцыйнае найменне ў федэрацыйнай Літоўскай дзяржаве. З XV ст. пашыраецца лацінскі абрад веры ў Літве. У процівагу яму паўстае веравызнаўчая маса, якая бароніць «рускую веру» — пад агульнай назвай Русі. Гэта былі па веры русіны, па дзяржаўнасці Літва, «Літоўская Русь». Назва Белая Русь узнікае не раней XV ст. і адносілася толькі да непаняволеных, свабодных, пад сваім праваслаўным царом аднаверцаў, якія стварылі сваю дзяржаўна-палітычную адзінку з цэнтрам у Маскве. У маскоўскай дзяржаве былі палітычна Маскоўцы,

[1] Першы крок. С. 36.

па веры вольныя, значыць белыя русіны»[1]. Такім чынам, патрыятычная дамінанта Ластоўскага ў 20-я гады грунтавалася на гістарычным досведзе і абароне ім нязвыклай на той час новай канцэпцыі Беларусі — Крывіі, як больш адпаведнага назова старажытнай беларускай дзяржавы. Крывія для Ластоўскага — тое ж, што Літва для Міцкевіча. Але адрознасць была ў тым, што першы назоў, паводле канцэпцыі Ластоўскага, пасля XV ст. страціў сваё рэальнае бытаванне і ў якасці дзяржаўнага вызначэння, і ў якасці этнічнага. Ластоўскі аднаўляў, адраджаў яго, імкнучыся такім чынам прасачыць як навуковец і культуролаг генезіс нацыянальнай ідэі. Ён выводзіў яе шлях «ад калыскі» — ад IX ст., калі «на тэрыторыі, займанай цяпер беларускім народам, ...існавала дзяржава Крывічоў, якая ў пазнейшыя часы распалася на некалькі цэнтраў (Смаленск, Полацк, Тураў)... Цяперашнія беларусы займаюць усю тэрыторыю даўнейшых Крывічоў, з'яўляюцца іх наследнікамі»[2]. «Крыўская» канцэпцыя В. Ластоўскага знайшла адлюстраванне ў яго аповесці «Лабірынты» і ў вершах.

Паэтычную апалогію Крывіі з пазіцый патрыятызму стварае Ластоўскі ў вершы «О, Крыўская зямля...» (1924). «Чаму зняслаўлена, свабоды любае здавён пазбаўлена, О, Крыўская зямля!» — пытаецца аўтар, наследуючы паэтыку велічнага звароту ў «Слове пра паход Ігаравы». Пытанне зняслаўленасці, упадку краіны складае першую частку патрыятычнага матыву ў гэтым вершы. Другая частка — гэта адказ на пытанне, адказ традыцыйны, які сфармулявалі яшчэ Цётка, Каганец, Купала. Думка Ластоўскага — у гэтым жа рэчышчы:

О так, гаротныя крыўцы
ламалі косці за чужую справу,
сваёй крывёй і мазалём
ішлі купляць чужынцам славу!
Сабе ж? Ды што сабе
жадаці мог правечны раб
чужое думкі?!
Найбольш хіба
прыгону лепшыя варункі...
Бо што ж, калі прывык
чужых багоў
ў чужацкай мове славіць,
з чужыны браць чужацкі полер
І чціць чужы на сцягах колер![3]

---

[1] Крывіч. Коўна, 1923. № 5. С. 43.
[2] Крывіч. 1923. № 1. С. 22.
[3] Ластоўскі В. Выбр. тв. Мн., 1997. С. 224.

Ластоўскі, як бачна, прыўносіць і сваю ноту ў традыцыйны матыў: у яго менш спадзяванняў і веры ў тое, што беларусы скінуць чужы прыгон і дружна возьмуцца араць «свой палетак», як было ў эстэтыцы нашаніўцаў, прынамсі ў Цёткі. Называючы беларуса «правечным рабом чужое думкі», Ластоўскі з горыччу разумее, што сілы выйсці з гэтага стану не стае. Закрануў ён пры гэтым і пытанне разбуранай веры беларусаў, што спрычынілася знішчэнню нацыянальнай кансалідацыі, вызначыўшы гэты шлях далёка наперад:

Паном іх панскі Бог спрыяе...
У нас свайго няма,
А Дзедка-Дамавік,
Гой штось гуляе...[1]

Верш заканчваецца двума эмацыянальнымі воклічамі, дзе адчуваецца ціхі адчай аўтара, якому даводзіцца бачыць нявартаснасць і прадажнасць нашчадкаў былых волатаў: «О, Крыўская зямля! О, волатаў нашчадкі!»

Патрыятычную тэму з гістарычнага і «крыўскага» аспекту закранаў Ластоўскі і ў вершы «У гадаўшчыну Люблінскай ганьбы» (1923). Пафас твора выкрывальны і пакутніцкі. Ён выкрывае палітычную сутнасць Люблінскай уніі як варожай дзяржаўным інтарэсам старадаўняй Беларусі — Крывіі, што прывяло апошнюю ўрэшце рэшт да гістарычнага заняпаду. Гэты верлібр Ластоўскага з выкарыстаннем чаргавання рознаскладовых радкоў (ад двух да дванаццаці) мае адметную кампазіцыйна-графічную будову і рытм, што ўзмацняе эстэтычнае ўздзеянне і дазваляе перадаць увесь трагізм адчуванняў паэта. У першай кампазіцыйнай частцы ён малюе некалькімі штрыхамі сімвалічную сцэнку: прыкрываючыся касцельным блаславеннем, «лях» паказвае падступны «пергамін», на якім запісаны няшчырыя словы «пра еднасць брацкую, пра ласку ляцкую». Гэты гістарычны акт, лічыць Ластоўскі, паклаў пачатак нацыянальнай трагедыі беларусаў: «А кроў тваіх сыноў цячэ з старога звітку... і ёю поўніцца абшар ад Нарава па Сож». Сімвал святой крыві, як сімвал разбуранай крэўнасці і здрадженай Крывіі, мае ў вершы выкрывальны сэнс:

З зямлі, святая, праступае,
Яднанне з катам праклінае
І кліча гнеўны кліч:
«О, Ляша, — брат твой —
дзе Крывіч»?![2]

---

[1] Ластоўскі В. Выбр. тв. С. 225.
[2] Там жа. С. 219.

Выкарыстоўваючы хрысціянскі архетып братазабойства, Ластоўскі дасягае значнага эфекту эстэтычнага ўздзеяння: верш адкрывае ўсю бязмернасць паэтавага «гістарычнага» жалю, бо веданне вытокаў нацыянальнай драмы прыносіць толькі яшчэ большую пакуту ад усведамлення стабільнасці тэндэнцыі да распаду і знішчэння беларускага этнасу пры стымуляванні гэтага працэсу яго «братамі» з усходу і захаду.

Паэтычнае смуткаванне з прычыны гістарычнага заняпаду выказана Ластоўскім і ў вершы «На Радуніцу», у якім ён ізноў супрацьпаставіў «даўнейшым волатам» сваёй зямлі «ў ярме змалеўшых нашчадкаў».

Над рэчкаю, паміж балот,
магільны груд зямлі;
валтоўкамі заве народ грудкі,
бо волатаў славуты род,
між бронзавых аздоб,
злажыў тут свой прысок.
Вясной,
спраўляючы Дзядоў,
мы, жыхары дрыгвін,
спяшым яйко разбітае ўкапаць
на прашчурных касцях.
А робім то на знак,
што ў нас плыве іх кроў,
што мы, —
даўлетніх волатаў,
ў ярме змалоўшыя, — нашчадкі.[1]

Гэты верш працытаваны па публікацыі ў часопісе «Крывіч» дзеля таго, каб паказаць яго графічны выгляд, страчаны пры публікацыі верша ў кнізе. А між тым гэта падаецца надзіва важным. Бо Ластоўскі быў з тых майстроў слова, якія заўжды надавалі ўвагу не толькі ідэйнаму зместу і пафасу твора, але перадусім яго форме. Аб гэтым ён пісаў яшчэ ў час дыскусіі 1913 г., аб гэтым сведчыў верш М. Багдановіча «Ліст да п. В. Ластоўскага», а ў 1923 г. — верш самога тэарэтыка «крыўскай» канцэпцыі:

Формаў трупехлых я вораг дасконны,
сцежак стаптаных ня зношу ў тварэнні;
новым імкненням даць новыя формы,
новыя словы і дум выражэння

[1] Крывіч. 1923. № 1. С. 3. Тое ж у кн.: Ластоўскі В. Выбр. тв. С. 207.

Стаўлю я мэтай.[1]

Паэтыка Ластоўскага выяўляла найбліжэйшую сувязь з акмеізмам, бо была пазбаўлена сімвалічнай містыкі, скіравана да яснасці («кларызму») паэтычнага выказвання, у якім няма спецыяльна закладзенага двайнога і шматзначнага сэнсу. Яго паэтыка адкрывала першапачатковы сэнс рэчаў і з'яў, не абцяжараны сімволікай (у гэтым праяўляўся акмеістычны пастулат «адамізму» — чыстага, простага погляду на жыццё, які быў уласцівы першаму чалавеку). Паглыбляючыся ў сваім генезісе да парыжскай школы парнасцаў (Леконт дэ Ліль, Сюлі-Прудом і інш.), у расійскім акмеізме В. Ластоўскі найбольш, мабыць, быў блізкі да М. Кузьміна. Апошняму належыць вядучая роля ў распрацоўцы і культываванні ў рускай паэзіі жанру верлібра, якому вучыліся ў яго Гумілёў, Хлебнікаў, Цвятаева. На беларускай паэтычнай глебе наватарствам у гэтым кірунку вылучаўся менавіта Ластоўскі. У гэтае ж рэчышча ён скіроўваў і М. Багдановіча, неакласіцысцкая яснасць паэтыкі якога таксама была выражэннем сучаснага яму акмеізму.

Паэтычная «школа» Ластоўскага адчуваецца і ў нешматлікай па колькасці вядомых нам вершаў вытанчанай паэзіі Ігната Канчэўскага, які часам падпісваў свае творы псеўданімам Ганна Галубяня. Канчэўскаму ж належыць вядомы філасофскі трактат «Адвечным шляхам: Даследзіны беларускага светапогляду» (пад псеўданімам Ігнат Абдзіраловіч), у якім ён, бадай, адзін з першых даў канцэптуальны погляд на своеасаблівасць гісторыі і культуры Беларусі, цесна звязаўшы іх з геапалітычнымі і рэлігійнымі ўмовамі развіцця[2]. «Фармальна мы павінны згадзіцца, што ў нас неакрэслена культура, што ў нас смутны гістарычныя шляхі, але ў гэтым ня можна бачыць духовай беднасці нашага народу..., — пісаў І. Канчэўскі. — Калі беларускі народ не стварыў выразнай культуры, дык гэта дзеля таго, што ў гістарычнай спадчыне яго была вялікая трагедыя народнага духу... Беларусь ад X веку і да гэтай пары фактычна з'яўляецца полем змагання двух кірункаў еўрапейскай, пэўна арыйскай, культуры — заходняга і ўсходняга. Граніца абодвух уплываў, падзяляючы славянства на два станы, праходзіць праз Беларусь...»[3] Гэта была дакладна сфармуляваная канцэпцыя беларускай нацыянальнай экзістэнцыя адбітая потым праз метафару «дзвюх душ» у знакамітай аднайменнай аповесці М. Гарэцкага. Раздзеленасць, разарванасць духоўнага і ментальнага поля беларусаў, што на кожным гістарычным

---

[1] Там жа. С. 209.
[2] Ёсць падставы меркаваць, што аўтарства трактата належыць М. Гарэцкаму (Гарэцкія чытанні. 1998).
[3] Абдзіраловіч І. Адвечным шляхам. Мн., 1993. С. 8.

вітку адбівалася новай нацыянальнай драмай ці трагедыяй, усё ж не пазбаўляла беларусаў права на адметнасць уласнай гісторыі і не знішчала спадзеў на ўтварэнне нацыянальных форм жыцця ў будучым. Гістарычная дасведчанасць, філасофская глыбіня думкі, тонкасць натуры і бясспрэчны літаратурны талент дазволілі І. Канчэўскаму стварыць адметныя сваёй мастацкасцю, выяўленчай выразнасцю паэтычныя творы. Яго верш «Вераснёвае панно» па праву лічыцца шэдэўрам заходнебеларускай паэзіі — гэта слоўны жывапіс, стварэнне паэтычнай карціны і настрою фарбамі, рэчыўнай канкрэтыкай больш, чым гукамі. Тут усе вобразы выразныя, празрыстыя, прапісаныя ў дэталях, без сімвалічнай шматзначнасці, недагаворанасці, сугестыўнасці:

У Бернардынскай прысадзе шапочуць
пажоўклыя лісці,
Ледзь прыкметны на сцежках бліскучыя
скуркі каштанаў,
І вада ў Вялёнцы ад зімна
сіней і празрысцей,
Гамоніць з камяней аб працёкшых гадох
без устану...
...І выходзіць між дрэў, у патаемную вечара пору.
Князь апошні Літвы, у хвалях гаснучых зыбкага свету
З барадой кучаравай — даспелых каштанаў каперу.
Са струсёвым пяром, што як воблак над чорным берэтам.[1]

Канчэўскі некалькімі маляўнічымі штрыхамі ўзнаўляў у гэтым спакойным паводле рытму вершы (16-складовы сілабічны верш з жаночымі клаўзуламі цотных і няцотных радкоў тут арганізаваны дзякуючы рэгулярнаму націску ў выразны пяцістопны анапест) прыгожую беларускую гісторыю-легенду аб «каханні века» паміж каралём Жыгімонтам Аўгустай і Барбарай Радзівіл. У вершы паэта кароль у спакойным і велічным сузіранні чакае, калі «пад іскрамі росаў праблысне апратка Барбары», — гэта значыць, пакуль не з'явіцца прывід даўно памерлай каханай, па адной з версій атручанай яго маці — каралевай Бонай, якою кіравалі палітычныя мэты, халодны разлік і помста. У беларускай паэзіі гэта было першым увасабленнем незвычайнага пачуцця незвычайных людзей, легенда аб якіх перадавалася з пакалення ў пакаленне, стаўшы нацыянальным сімвалам моцы і вернасці кахання, адданасці яму да канца. Канчэўскі, такім чынам, паспяхова знаходзіў новыя сюжэты і матывы

[1] Наша будучына. Вільня, 1923. 27 студз. Тое ж у кн.: Ростані волі: З заходнебеларускай паэзіі. Мн., 1990. С. 102.

для ўвасаблення сваёй паэтычнай патрыятычнай дамінанты. У іншым жанрава-стылёвым і настраёвым ключы напісаны верш «Мы разам...», хаця ў ідэйным плане гэта таксама нацыянальна-адраджэнскі твор з думкай аб духоўнай з'яднанасці ўсіх, хто смела «ідзе ў крывавую бойку», хто «ідзе на патаптанне людскіх законаў, каб з цяжкіх кайданоў вызваліць дух чалавецтва, што там у вастрогах і на эшафотах», хто «шукае новых шляхоў да сонца і новай гармоніі формаў праменных». Па форме верш нагадвае евангельскую прыпавесць з лаканічнымі, поўнымі сэнсу фармулёўкамі: адна супольнасць злучае ўсіх пералічаных братоў па духу — гэта «супольнасць ахвяры», якая дае магчымасць адчуць еднасць, адзінства, як адчуваюць еднасць хрысціяне ў час літургічнай эўхарыстыі. Такім чынам, Канчэўскі ставіў упоравень вялікі сэнс хрысціянскай еднасці ў духу пры дапамозе святой ахвяры — прычасця — з велічным актам нацыянальна-патрыятычнага змагання за аднаўленне айчыны, за ўз'яднанасць у духу яе падзёртага на кавалкі цела, аб чым ён пісаў у трактаце «Адвечным шляхам». Гэта была таксама вялікая ідэя часу, паэтычна выказаная, якая тыпалагічна яднала беларускіх адраджэнцаў з першымі хрысціянамі ды з усімі першапраходцамі ў справе вызвалення. «Калі ты стаіш прад святым алтаром у пустой святыні і ўзносіш хвалу невядомаму, каго адчувае душа твая ў светлым імкненні і пэўнасці яснай, — мы разам, мы разам, бо нас злучае супольнасць ахвяры...»[1]

Па-свойму выяўляў нацыянальна-патрыятычную дамінанту Леапольд Родзевіч, больш вядомы таксама як грамадскі дзеяч, палітык.

Згінуў час, калі ад веку мы ўсе спалі.
Ужо для нас на векі пропадам прапалі
Мары, жудзь няволі — твані Беларусі.
— Вольнай будзь! І ўжо да вольнай я малюся.[2]

Форма гэтага верша вылучаецца сваёй арыгінальнасцю, складанай схемай рыфмоўкі, у якой пераплятаюцца знешнія і ўнутраныя рыфмы:

Ай-ю-га! Лепш сцеражыся недавера
І туга, бо пад маёй сярмягай шэрай
Сэрца ўраз з уцехі выбухнуць гатова.
Слаўны час — то ж целам стала наша слова!
То ж няма ні сцен кітайскіх, меж крывавых,
і дарма на мапе нам шукаць дзяржавы

[1] Заходняя Беларусь. Вільня, 1924. С. 8. Тое ж у кн.: Ростані волі... С. 101.
[2] Заходняя Беларусь. С. 7.

— ўзарвалі перамогай духа
Іх лагво. Нас навучыла завіруха —
Дзякуй ёй — Русь Белую мы незалежнай,
Веснавой нашлі ў душы сваёй бязбрэжнай.
Мы гарой![1]

Апрача арыгінальнай формы гэтага верша Л. Родзевіча, у ім ёсць новы нечаканы паварот нацыянальна-адраджэнскага матыву. Вобраз незалежнай Беларусі знаходзіцца ў душы, аб чым выразна гавораць апошнія радкі верша. Гэта надае пэўны адраджэнскі аптымізм аўтару і яго паплечнікам, бо — «дарма на мапе нам шукаць дзяржавы status quo». Нягледзячы на гэта, паэт абвяшчае перамогу духу ў слаўны час, пра які ён таксама, як І. Канчэўскі, гаворыць пры дапамозе евангельскай сімволікі («то ж целам стала слова!»). Уцелаўленне Бога-Слова праз Ісуса Хрыста ён пераносіць на сітуацыю нацыянальнага адраджэння, сцвярджаючы, што беларуская ідэя («Слова») калі яшчэ не стала «на мапе» рэальнаю дзяржаваю, дык, прынамсі, «уцелавілася» ў душах адданых сваёй справе адраджэнцаў і там жыве як новая, сапраўдная рэальнасць. Гэта бачыцца паэту самым істотным на той момант дасягненнем, якое дае натхненне і сілы. У гэтым была таксама своеасаблівая перамога адраджэння, за якой угадваліся сімвалічныя словы евангельскага наказу: «І не бойцеся тых, што забіваюць цела, а душы не могуць забіць» (Мацв.: 10, 28). Сэнс запаведзі актуалізуецца крыху пазней, калі на хвалі барацьбы з «нацдэмаўшчынай» пачнецца масавае забойства людзей, у першую чаргу свядомых адраджэнцаў, у каго дзяржава Беларусь квітнела ў сэрцах і ў душах, якой яны самаахвярна служылі, злучаючыся, кажучы словамі І. Канчэўскага, у «супольнасці ахвяры».

Такім чынам, рэчышча заходнебеларускай паэзіі пачатку 20-х гадоў у развіцці нацыянальна-патрыятычнага матыву працягвала традыцыю, закладзеную папярэднікамі, але развівала яе, паглыбляючы адценні і нюансы, пашыраючы вобразнасць і сімволіку за кошт новых асацыятыўных мадэляў, загрунтаваных у хрысціянстве, у гісторыі Беларусі і ў яе сучаснасці. Краіна Беларусь — «у духу», аб'яднаныя ў гэтым «духу» адраджэнцы — то быў новы нечаканы ракурс тэмы, ён адлюстроўваў бачанне рэчаіснасці з заходнебеларускага боку, яшчэ вольнага ў сваіх трактоўках рэчаіснасці і палётах думкі ад ланцугоў рэвалюцыйнай пралеткультаўскай эстэтыкі.

[1] Там жа.

Раздзел 2

НАВАТАРСКІ УНІВЕРСАЛІЗМ «МАЛАДНЯКА»

Арганізацыі і часопісу «Маладняк» папярэднічала досыць шматстайная беларуская прэса, але найбольш, мабыць, адпавядалі духу і канцэпцыі будучай арганізацыі газета «Савецкая Беларусь» і часопіс «Полымя»: першая выдаецца з 1921 г., а другі — з 1922 г. У гэты час у палітычным жыцці Савецкай Беларусі, як і паўсюдна ў Расіі і далучаных да яе тэрыторыях, пачынаецца нэп (новая эканамічная палітыка) і назіраецца пэўнае ажыўленне нацыянальна-культурнага жыцця, атрымаўшае назву «беларусізацыя». Хваля беларусізацыі мела свой станоўчы ўплыў на развіццё беларускай літаратуры, адчыніла магчымасці новага ўсплёску для яе, які хоць і не быў доўгім, але надаў літаратуры размах, укарэненасць у грамадскае жыццё. Бадай упершыню справы беларускай літаратуры сталі справаю дзяржавы і дзяржаўнай палітыкі, хаця дыктат дзяржавы і адбіваўся адмоўна на свабодзе творчага самавыяўлення. Аднак абмежаванне апошняга парушалася яркімі творчымі індывідуальнасцямі пісьменнікаў, іх адчуваннем традыцыі і этыкі. Таму канфлікт тагачаснай дзяржавы з пісьменнікамі быў прадвызначаным і, праяўляючыся перманентна, выбухнуў у 1930 г. так званай «Справай В. Ластоўскага» — «Саюза вызвалення Беларусі», завяршыўшы бурнае дзесяцігоддзе трагічнай нотай.

Пачатак жа яго быў сапраўды шматабяцальны, нягледзячы на тое што дзяржава брала на сябе кіраванне літаратурай, прыкрываючыся інтарэсамі «працоўных гушчаў», «імем рэвалюцыі», вера ў якую і служэнне якой абвяшчаліся новай рэлігіяй атрымаўшых перамогу працоўных. Заангажаванасць літаратуры, такім чынам, становіцца нормай, а прынцыпы пралетарскай эстэтыкі, яшчэ больш жорсткія і больш звязаныя з ідэйным зместам, чым з мастацкай формай, — крытэрыямі гэтай нормы. Насуперак самой прыродзе літаратуры як формы свабоднага творчага самавыяўлення аўтара, індывідуальнага па сваёй сутнасці, яе імкнуліся ўвесці ў арганізацыйныя рамкі, падпарадкаваць камандным інструкцыям, згодна з якімі яна павінна была ўвасабляць новае рэвалюцыйнае мастацтва. Гэта былі ў асноўным лефаўскія прынцыпы мастацтва, ініцыяваныя У. Маякоўскім і ўсугубленыя да крайнасці ў імкненні да чысціні пралетарскай ідэалогіі, выяўленай праз мастацкую форму, у мясцовых арганізацыях, што адгукнуліся на покліч Лефа.

Такім чынам, «Маладняк» паўстаў увосень 1923 г. менавіта як «адказ» на патрэбу арганізацыйнасці літаратурнай справы. У ідэйна-

мастацкім сэнсе платформу яго складала адлюстраванне вобразнымі літаратурнымі сродкамі пралетарскай рэвалюцыйнай ідэалогіі. У дэкларацыях «Маладняк» сцвярджалася, што «гэта ўсебеларускае аб'яднанне паэтаў і пісьменнікаў, якія згуртаваліся дзеля таго, каб ідэі матэрыялізму, марксізму і ленінізму ажыццявіць у беларускай мастацкай творчасці»[1]. Адчуваючы ў новым часе патрэбу новага зместу мастацкай творчасці і асабістую місію ў гэтай справе, маладнякоўцы акрэслівалі сваю сутнасць і творчыя заданні зыходзячы з сімвалічнага сэнсу ўжо самой сваёй назвы. «Мы зарунелі на беларускіх загонах, узараных плугам Кастрычніцкай рэвалюцыі. Расцем мы ў пару пераходную да камунізму — пару дыктатуры пралетарыяту. Гэта пара вызначаецца асабістай культураю, якая складаецца са спадчыны культурных дасягненняў папярэдніх вякоў і новых галін будучай культуры, культуры камуністычнага ладу грамадства. Мы — маладняк гэтых новых усходаў і разрастаемся на загонах беларускай мастацкай творчасці, выціскаючы ўвесь чэмер і палын, што аддае затхласцю мінулага. Наша заданне з асноў сённяшняга жыцця вылучыць асновы заўтрашняга і апрануць іх у вопратку мастацкай творчасці, штодзённы вопыт рабочых і сялян-будаўнікоў новага свету — ажыццявіць у мастацкіх праўдзівых вобразах. Мы — маладняк новага зместу мастацкай творчасці»[2].

Сутнасць дэкларацыі, як бачна, заснавана на некалькіх вузлавых прынцыпах: 1) адмаўленне ад былой культурнай спадчыны (авангардысцкі прынцып); 2) палітычная скіраванасць, служэнне «дыктатуры пралетарыяту», будучаму камуністычнаму ладу; 3) футурыстычная фетышызацыя будучыні, спалучаная з рэалістычным (у мастацкіх праўдзівых вобразах) у цэлым спосабам адлюстравання яе асноў у сённяшнім жыцці. Далей сцвярджаўся супярэчлівы прынцып калектыўнай працы як «рухавік індывідуальнага росту», а таксама выказваліся крытычныя адносіны да розных фармальна-тэхнічных прыёмаў і кірункаў, распаўсюджаных у тагачасным мастацтве. Увасабленне новага рэвалюцыйнага зместу эпохі павінна было ажыццяўляцца праз «мастацка-праўдзівы вобраз, аб'ектыўна адпавядаючы рэальнасці». З гэтых пазіцый нараджалася шмат парадоксаў, бо і сама эпоха была парадаксальнай, узгадоўваючы зерне трагічнай катастрофы. Напачатку ж недарэчна-парадаксальным было сцверджанне, што пралетарская паэзія Алеся Гурло больш значная з пункту гледжання новых эстэтычных ацэнак, чым паэзія нашаніўцаў Купалы і Коласа.

[1] Маладняк. 1925. № 6. С. 55.
[2] Маладняк. 1925. № 6. С. 55.

Усё, што характарызавала папярэдні этап літаратуры, лічылася «чэмерам» і «палыном», нічога не вартым у новай рэчаіснасці. «Хіба можна прыраўнаваць зараз усе «жалейкі», «песні жальбы» і іншае да «званоў працы» Гурлы? — патэтычна пытаўся аўтар артыкула аб яго творчасці. — Не будзь паэт пад уплывам гэтых «песень жальбы», ён, можа, быў бы першым рабочым песняром Беларусі»[1].

Таленавітым тэарэтыкам-літаратуразнаўцам паказаў сябе Адам Бабарэка, які сфармуляваў філасофскія і эстэтычныя асновы маладнякоўскай паэтыкі ў артыкуле з сімвалічнай назвай «Вясну радзіла восень». Ён паказаў развіццё беларускай літаратуры як змену двух асноўных ідэалагічна-творчых кірункаў, назваўшы іх «адраджанізмам» і «маладнякізмам». Тэрміны не прыжыліся ў беларускім літаратуразнаўстве, хоць унутраная канцэптуальная сутнасць з'яў у іх была схоплена дакладна. Відавочная прасталінейнасць тэрмінаў прымусіла ў далейшым адмовіцца ад іх, і яны засталіся гістарычнымі аўтарскімі назвамі. У той жа час, сапраўды, ідэя нацыянальнага адраджэння была стрыжнявой у літаратуры папярэдніх дзесяцігоддзяў, што адчувалася і як традыцыя літаратуры XIX ст., і як будучы перспектыўны шлях. Не аказаўшыся ўвасобленай у рэчаіснасці, сама ідэя нацыянальнага адраджэння была гвалтоўна пераведзена ў іншае рэчышча: яна была «асучаснена» пралетарска-рэвалюцыйным сіндромам, а будучыня Беларусі — прадвызначана менавіта ў гэтых рэаліях. Сам тэрмін «нацыянальнае адраджэнне» набывае негатыўную афарбоўку і паступова робіцца небяспечным кляймом. Патрыятызм мог быць ужо толькі пралетарскім, камуністычным, а дзяржава і ўлада атаясамлівалі сябе з краінай Беларуссю, дзе не магло быць ніякіх альтэрнатыў абранай палітычнай лініі.

Новы кірунак мастацкай творчасці А. Бабарэка так і акрэсліў: «маладнякізм», адчуваючы, што прынцыповая розніца паміж абодвума пралягае найперш у сферы ідэалагічнай. Фактычна гэта і былі ідэалагемы — «адраджанізм» і «маладнякізм» — і адлюстроўвалі яны ў большай ступені крайнюю палітызаванасць свайго часу, чым мастацка-эстэтычную сутнасць з'яў. Хаця тонкі і густоўны крытык у асобе Бабарэкі не мог абмінуць гэты бок справы. Ён жа не адмаўляў і традыцыю, кажучы, што «Маладняк» «убірае ў сябе ўсе здаровыя элементы і дасягненні адраджанізму». Бабарэка атаясамлівае маладнякоўскі рух з грамадскім рухам, фактычна пазбаўляючы яго літаратурнай спецыфікі. Ён «поўная раўналежнасць грамадскаму руху з яго мэтаімкнёнасцю да сацыялізму і камунізму», — піша А. Бабарэка

[1] Чарнушэвіч Н. Алесь Гурло як паэта і грамадзянін // Маладняк. 1925. № 6. С. 62.

аб «маладнякізме»[1]. Затым аўтар называе яго «кірункам сінтэзавання ўсіх мастацкіх дасягненняў на беларускай ніве да сучаснай пары», што павінна спрыяць стварэнню такога грунту, на якім новы кірунак «здолее ў сабе адбіць усебакова грамадскі рух у яго універсальным абхваце»[2]. Такім чынам, універсалізм «Маладняка» разумеўся ў ацэначным сэнсе як адзнака вышэйшай якасці, а ў эстэтычным сэнсе — як сінтэз усіх кірункаў на новым этапе, сутнасць якога вызначала мэта — «імкнёнасць да сацыялізму і камунізму». Як бачна, ад мастацкай плыні футурызму засталося тут вельмі мала: футурыстычная мадэль сацыялагізавалася да крайнасці, і гэтая крайнасць абвяшчалася вышэйшым мастацка-эстэтычным прынцыпам. «Маладнякізм — гэта форма, у якой матэрыялізуецца сродкамі мастацкага слова, а праз гэта і аб'ектывуецца на полі грамадскай працы класавая свядомасць рабоча-сялянскага класа ў эпоху Кастрычніка на Беларусі»[3], — такое вызначэнне, як можна заўважыць, парадаксальна звужала заяўлены вышэй «універсалізм» або мела на ўвазе, што «рабоча-сялянская кляса» менавіта здольна была ўвасобіць усю яго складаную шматаблічнасць. Эстэтычнае, паводле маладнякоўскай канцэпцыі, разумелася як «новае» і «маладое» — гэта вобраз «вечна вясёлага і радаснага, вобраз вечнага станаўлення жыцця, а не яго адмаўлення». Пафас вечнага абнаўлення і радасці паслядоўна і мэтанакіравана ўвасаблялі маладнякоўцы, ствараючы сімволіку і адметную топіку свайго кірунку («Чорнакудрая радасць» — А. Вольны, «А я — малады, мне — весела!» — М. Чарот). З гэтых пазіцый усё, што сеяла тугу, смутак, выклікала настальгію, душэўныя хваляванні, сумненні, — адмяталася, лічылася перажыткам, не вартым новай паэтыкі. Таму маладнякоўцы крытыкавалі купалаўскія вершы 1918 г. і ўвесь зборнік «Спадчына» (1922), таму не прымалі яго паэму «Безназоўнае», звяртаючы ўвагу, скажам, на эпітэт «засмучаная», калі Купала пісаў: «Спраўляюцца заручыны Вясельніцы засмучанай з вясёлым жаніхом». Беларусь не бачылася маладнякоўцам у якасці «засмучанай» вясельніцы, як бачылася яна Купалу. Наогул адносіны Купалы з «Маладняком» былі даволі складаныя. З аднаго боку, Купала не мог не вітаць таленавітую літаратурную моладзь, з другога — іх паэтыка і эстэтыка былі для яго абсалютна не арганічнымі і асабліва чужароднымі іх дэкларацыі, дзе не заставалася месца той адроджанай у якасці нацыянальнай дзяржавы радзіме, якую прадчуваў і клікаў з нябыту да жыцця Купала. Месца Беларусі заступалі партыйна-бальшавіцкія ўстановы, а месца

---

[1] Бабарэка А. Вясну радзіла восень // Маладняк. 1925. № 7. С. 9.
[2] Там жа.
[3] Бабарэка А. Вясну радзіла восень. С. 16.

нацыянальнай ідэі, якая была пераведзена ў сферу буржуазных, «нацдэмаўскіх» характарыстык заняла рэвалюцыйная ідэя. Калі ў перыяд нашаніўскі, як слушна пісаў Бабарэка, назіралася ідэалізацыя адраджэння, то цяпер адбывалася абагаўленне рэвалюцыі і класа, які яе здзейсніў, і, урэшце, партыі з яе кіруючай вярхушкай. Пралетарска-партыйны міф выцясняў міф нацыянальны, хоць спачатку для свайго ўмацавання карыстаўся аўтарытэтам апошняга. Карыстаўся, каб потым расправіцца з ім у сферы ідэалагічнай, абвясціўшы публічна варожасць яго дзяржаўнаму палітычнаму курсу, і ў сферы жыццёвай, фізічна расправіўшыся ў 30-я гады з яго носьбітамі. Але нават жудасныя рэпрэсіі-расправы 1937 года, знішчыўшы фізічна нацыянальную культурную эліту, не змаглі знішчыць той ідэал, які бліснуў надзеяй на ўвасабленне 25 сакавіка 1918 г., а затым незгасальнай паходняй свяціўся ў сэрцы кожнага адраджэнца. Нават новаму літаратурнаму пакаленню маладнякоўцаў, узгадаванаму на рэвалюцыйнай, а не адраджэнскай ідэалогіі, было інкрымінавана на працэсах 30-х гадоў гэтае святло.

Новы погляд на адраджэнне, скарэкціраваны рэвалюцыяй, знайшоў свой адбітак у рэдакцыйным звароце першага нацыянальнага часопіса «Полымя». Ініцыятарам яго быў Зм. Жылуновіч (Ц. Гартны), які лічыў сябе і «рэвалюцыйным марксістам», і нацыянальным адраджэнцам. «Для нас, рэвалюцыйных марксістаў, нацыянальнае адраджэнне не ёсць самамэта — яно толькі сродак прылучэння шырокіх працоўных гушчаў да рэвалюцыйнай творчасці, да чыннага будаўніцтва Савецкай Беларусі. Для нас нацыянальнае пытанне ёсць пытанне культуры. Наша праца ў галіне нацыянальнага адраджэння поўнасцю змяшчаецца ў рамкі культурнага будаўніцтва»[1]. Бачна, што паняцце нацыянальнага адраджэння звужвалася да чыста культурнай працы, выводзілася са сферы палітыкі і дзяржаўнасці, што, бясспрэчна, ізноў вяртала Беларусь у рэчышча імперскіх адносін, аб чым, аднак, ні тады, ні шмат часу потым не было прынята гаварыць услых. Аднак гэты тэзіс пацвярджаўся дакументальна: «Вырашэнне пытанняў дзяржаўных мы не разумеем сабе ў асобу ад працаўнікоў усёй Расіі. Інтарэсы Беларусі, інтарэсы працоўных гушчаў Беларусі — гэта толькі часцінка інтарэсаў працоўнікаў усёй Расеі. Загэтым для нас няма і не можа быць асаблівай праграмы адмяжованага дзяржаўнага будаўніцтва»[2]. Далей маніфест «Полымя» выглядае яшчэ больш красамоўна: «Альбо Савецкая Беларусь, альбо Беларусі як

---

[1] Полымя. 1922. № 1. С. 4.
[2] Полымя. 1922. № 1. С. 4.

дзяржаўнага цела не будзе — гэтакі шлях гісторыі... Мы будзем адкрыта змагацца супроціў усіх незалежнікаў, супроціў тых, для каго пытанне нацыянальнага адраджэння ёсць пытанне дзяржаўнага адасобку, супраціў таго, хто лічыць савецкую сістэму часовым злом, якое трэба перажыць»[1]. Пазіцыя Ц. Гартнага ў адносінах да нацыянальнага адраджэння праявілася і ў праграмным вершы «Па дарозе да будучыны», змешчаным у тым жа нумары часопіса. Паэтыка і ідэйная скіраванасць верша маюць палемічны характар — гэта палеміка ў першую чаргу з Купалам, бо адлюстроўвае яго вобразна-паэтычны свет:

Вякі мінулыя няпраўды і прыгону,
Вякі заможных князяў і ўладараў
Адданы нашаму рашучаму праклёну,
Знябыццю вечнаму зданы ў ахвяру...[2]

У вершы называецца новы Уладар — Усясветная Камуна («І ў ёй аднэй мы бачым Будучыну нашу!»). Гэты «ўладар» заступае на шлях пад «чырвоным сцягам» (успомнім купалаўскі радок: «Пад беларускі сцяг прыдзі, Уладар!»). Менавіта гэта змена ідэалогіі абумоўлівала новую паэтыку — маладнякоўскі авангард, які нарадзіў топіку супастаўлення мінулага і сучаснага жыцця. Але ў адрозненне ад адраджэнскай канцэпцыі, дзе мінулае ўзвялічвалася, як ідэал, і супрацьпастаўлялася сучаснаму, якое крытыкавалася за страчанасць традыцый і высокай мэты, у маладнякоўскай паэтыцы наадварот: мінулае крытыкавалася і аспрэчвалася як састарэлая, нявартая рэч, дзе было ўсё толькі дрэннае (топасы «балота-дрыгвы», «вечнай цёмнай ночы» і інш.), а сучаснае, абноўленае рэвалюцыяй, узвялічвалася, як дасягненне мэты змагання і як адпраўны пункт у яшчэ больш прывабную будучыню. Канцэпт будучыні ў такім разуменні быў вызначальным у маладнякоўскай паэтыцы і па-рознаму адбіўся ў творчасці прадстаўнікоў арганізацыі. Але перш чым перайсці да канкрэтнага разгляду некаторых паэтычных індывідуальнасцей, заўважым, што «Маладняк» сапраўды стаў у першай палове 20-х гадоў масавай творчай арганізацыяй, аб'яднаўшы ў сваіх шэрагах некалькі соцень маладых талентаў. Творчасць яго прадстаўнікоў была часта шырэйшай за дэкларацыі і адбівала розныя настроі і пачуцці, якія часам парушалі вытрыманасць рэвалюцыйна-пралетарскай дамінанты. За гэта, безумоўна, маладнякоўцаў часам жорстка крытыкавалі (напрыклад, Я. Пушчу, Ю. Лявоннага за «імажынізм» крытыкаваў нават

---

[1] Там жа. С. 4-5.
[2] Там жа. С. 7.

М. Гарэцкі). Крытыка ўзмацнілася ў другой палове 20-х гадоў, калі відавочным стаў крызіс пралеткультаўскай ідэалогіі і небяспека выраджэння мастацтва паэзіі ў рыфмаваны набор агітацыйных лозунгаў.

Да 1925 г. «Маладняк» развіваўся па ўзрастаючай, набіраў размах. Неўзабаве пасля яго заснавання сябрамі, якія ўжо мелі літаратурнае імя, — А. Александровічам, А. Бабарэкам, А. Вольным, А. Дударом, Я. Пушчам, М. Чаротам, — пачаў выходзіць часопіс з адпаведнай назвай, з'яўляюцца шматлікія філіі і гурткі «Маладняка» ў розных гарадах Беларусі і па-за яе межамі: у Бабруйску, Барысаве, Віцебску, Гомелі, Клімавічах (Калінінская філія), Магілёве, Мсціслаўлі, Оршы, Полацку, Слуцку, а таксама ў Маскве, Смаленску, Празе, Рызе. Дзейнасць філій, як правіла, кантралявалася Цэнтральным бюро «Маладняка»: яно зацвярджала новых сяброў і кандыдатаў арганізацыі, прысылала прадстаўнікоў — ужо вядомых літаратараў (У. Дубоўку, М. Чарота, А. Дудара і інш.) на пасяджэнні філій, прымала справаздачы, знаёміла са сваімі рашэннямі, давала ўказанні. Структура арганізацыі, яе іерархія, была дастаткова жорсткай, заснаванай на цэнтралізацыі. Як, напрыклад, у рэчаіснасці выглядала літаратурнае жыццё філіі? Пададзім некалькі фрагментаў з гісторыі Магілёўскай арганізацыі.

Магілёўская філія «Маладняк» была заснавана ў лютым 1925 г. Падрыхтоўка да арганізацыі філіі пачалася з прыездам сяброў «Маладняка» А. Вольнага, Я. Пушчы, А. Дудара. Пры наяўнасці 8-10 пададзеных заяў была магчымасць склікаць устаноўчы сход філіі. Ён адбыўся 15 лютага 1925 г. і сабраў адзінаццаць зацікаўленых сяброў, з якіх толькі адзін пісаў прозу, астатнія — вершы. У далейшым пэўную літаратурную вядомасць набылі Васіль Гарбацэвіч, Кастусь Губарэвіч, Сяргей Фамін, Наля Маркава (пазней у філію будзе прыняты і актыўна праявіць сябе Юрка Лявонны). Кіраўнікамі філіі на ўстаноўчым сходзе былі абраны У. Паскрэбка і Л. Каплан, якіх накіравалі партыйныя і камсамольскія органы для ўтварэння філіі. Яны выступілі з дакладамі, дзе адзначаліся самабытнасць «Маладняка», заключаная ў яго пралетарска-сялянскай класавасці, калектыўнасць як галоўны прынцып яго працы. Рэвалюцыя абвяшчалася крыніцаю натхнення маладнякоўскай творчасці. «Наша паэзія адкінула слёзы і ўліла жывую струю, новае накіраванне. Нада сабе ўявіць, што «Маладняк» вясенніць нашу літаратуру. Шмат з хлопцаў пачыналі пісаць, але не вытрымлівалі пралетарскай лініі. Тое, што добрыя мастакі Я. Купала і Я. Колас, аб гэтым мы не спрачаемся. Яны можа і лепей нас пішуць, але ўсё ж у іх стары ўхіл. «Маладняк» крэпка дзяржыцца за пралетарскую ідэалогію... Адносіны да партыі ў нас

павінны быць самыя добрыя. Партыя будзе спраўляць нашы памылкі», — гэта тэзісы з выступлення Л. Каплана, занатаваныя ў «Пратаколе № 1 адчыненага сходу аб'яднання» беларускіх паэтаў і пісьменнікаў «Маладняк» 15 лютага 1925 г. у г. Магілёве[1]. Паскрэбка ж у сваім дакладзе закрануў пытанне аб імажынізме: «Маладнякоўцы бяруць вобразы з народа. Мы і імажыністы — celle рознае. Там вобразы нежыццёвыя... «Маладняк» хворых вобразаў не дае і не дасць. Вось чым атлічаецца «Маладняк» ад імажыністаў і футурыстаў»[2]. Справаздача аб утварэнні Магілёўскай філіі была паслана ў Цэнтральнае бюро ў Мінск і пачалося канкрэтнае жыццё філіі. Адбываліся рэгулярныя сходы, дзе абмяркоўвалі творчасць сяброў, прычым лідзіруючую пазіцыю займаў тут Уладзімір Паскрэбка — супрацоўнік рэдакцыі газеты «Магілёўскі селянін» і «партыйны ідэолаг» Лазар Каплан. Ужо ў сакавіку 1925 г. на пасяджэнне філіі прыехаў У. Дубоўка, які інфармаваў сяброў аб справах у цэнтральнай арганізацыі, удзельнічаў у зацвярджэнні бюро філіі. У маі гэтага ж года Паскрэбка дасылае тэрміновую дэпешу ў Цэнтральнае бюро з пытаннем, якое красамоўна сведчыць і аб адносінах да Купалы і аб партыйнай падпарадкаванасці «Маладняка». Ліст гэты, думаецца, варта прывесці цалкам: «Дарагія таварышы! Сёння споўнілася 20 год літ. <...> працы Я. Купалы. Некалькі ўстаноў афіцыйна звярнуліся ў Маладнякоўскую філію, каб мы правялі, наладзілі юбілей Я. К. (так у тэксце. — І. Б.). Не маючы ніякіх вестак, ніякіх дырэктыў, нельга было адважыцца штонебудзь пачаць без належных мерапрыемстваў з цэнтру, устрымоўваемся што-небудзь ладзіць, не будучы ў курсе тэй палітыкі, якая маецца ў адносінах да юбіляра. Прашу як найхутчэй — тэлеграмай, калі можна (нават абавязкова тэлеграмай), паведаміць, што рабіць? У такіх выпадках пажадана, каб ЦБ паведамляла за тыдзень раней. 17.05.1925. Ул. Паскрэбка (подпіс)»[3]. Гэты ліст шэраговага маладнякоўскага функцыянера як нельга лепш выяўляе ўсе маральныя заганы таго ладу і той палітыкі, у якую быў уцягнуты і «Маладняк», а таксама сутнасць таго нялюдскага пачварнага міфу, у якім пачынала жыць грамадства і які прывядзе, урэшце, яго да згубы. Купала быў відавочным чужаком у гэтым грамадстве, якое «вясенніла» сябе апяваннем рэвалюцыйнай перамогі. Але таму, што праўда была на баку паэта, веліч постаці Купалы не змяншала ні маладнякоўская крытыка, ні ўрадавая насцярожанасць да яго асобы. Паскрэбка ж быў толькі несамавітым выканаўцам у той вялікай і сумнай інтрызе,

[1] БДАМЛіМ, ф. 225, воп. 1, адз. зах. 9, арк. 6.
[2] Там жа, арк. 9.
[3] БДАМЛіМ, ф. 225, воп. 1, адз. зах. 9, арк. 105.

якую дзяржаўныя структуры спляталі вакол Купалы, выкарыстоўваючы пры гэтым і «Маладняк».

Чэрвеньскі ліст Паскрэбкі аб справах маладнякоўскай філіі датычыць арганізацыйных і творчых спраў. Адрасатам яго, відавочна, з'яўляецца Я. Пушча, а ў тэксце згадваецца У. Дубоўка: «Здароў, Язэпік! Пасля Уладзікавага ад'езду з Магілёва правялі 6 ці 7 вечарынаў. Вельмі часта прыходзіцца бываць па спецыяльных запрашэннях на ўрачыстых пасяджэннях як адчыненне і зачыненне курсаў тэхнікумаў і іншых устаноў. На кожнай урачыстасці даюць слова «Маладняку». Гэты прыклад гаворыць за «Маладняк», тлумачыць табе не трэба. Шкада, што не можам павялічыцца на настаўніцкіх курсах (у нас іх двое). Мы бяром гадзіны па 3, каб прачытаць аб «Маладняку». Мо там выявім сілы. Ну бывай. Прывітанне братве. Уладзік Паскрэбка»[1]. Далей у тым жа лісце дадаваўся пастскрыптум: «Паслязаўтра у суботу 26-га а 12 г. дня раблю даклад аб працы філіі на акругкоме ЛКСМБ, пастараюся, каб вынеслі добрую пастанову. Як толькі ажыццёвіцца? Выезды нашы за адсутнасцю грошай праваліліся, але ўсё-такі мы выязджалі, напрыклад, у лагеры і 2 разы ў вёску»[2]. Трэба зазначыць, што акруговы камітэт ЛКСМБ прыняў спрыяльную рэзалюцыю па дакладу Паскрэбкі, абяцаўшы матэрыяльную дапамогу Магілёўскай філіі[3]. У лістападзе 1925 г. адбылася першая акруговая канферэнцыя Магілёўскай філіі «Маладняк», дзе падводзіліся вынікі працы, аналізаваліся недахопы і былі выбраны дэлегаты на І Усебеларускі з'езд «Маладняка», (Н. Маркава, К. Губарэвіч, Я. Гадзеўскі, Ю. Лявонны). Пасля з'езда кіруючыя функцыі ў філіі выконваюць К. Губарэвіч і Ю. Лявонны. На сходах наладжвалася абмеркаванне не толькі творчасці сяброў філіі, але і масцітых маладнякоўскіх пісьменнікаў (напрыклад, кнігі паэзіі А. Дудара «І залацісцей і сталёвей»), З 1927 г. пачынае выдавацца альманах «Дняпроўскія ўсплёскі». Адной з яркіх постацей філіі быў Юрка Лявонны (Юркевіч). Ён уступіў у «Маладняк» у кастрычніку 1925 г. ужо са стажам літаратурнай працы: селькораўскай (друкаваўся ў газетах «Саха» і «Магілёўскі селянін») і паэтычнай (друкаваў вершы на рускай мове пад псеўданімам Л. Леонидов). Да літаратурнай працы яго падахвочвала і паступленне ў Магілёўскі педтэхнікум, ён пачынае друкавацца ў «Савецкай Беларусі» і часопісе «Малады араты». Перажыў моцны ўплыў паэтыкі С. Ясеніна, У. Маякоўскага, са старэйшых маладнякоўцаў вылучаў «кампазіцыю вобразаў Я. Пушчы і арыгіналь-

[1] БДАМЛіМ, ф. 225, воп. 1, адз. зах. 9, арк. 26.
[2] Там жа.
[3] Там жа, арк. 44.

ную прозу К. Чорнага». Рыхтуючыся да справаздачы на бюро філіі ў маі 1926 г., крытыкаваў сам сябе за «памылкі»: «Лічу для сябе досыць шкодным маё апошняе захапленне імажынізмам, якое, безумоўна, не зусім адпавядае мэце аб'яднання, да якога я належу... Думаю, што гэта плынь, пад цвярозым поглядам на мэты пралетарскай творчасці, — пройдзе, як і шмат чаго праходзе ў 17 гадоў! Застаецца толькі здаровы, рэальны падыход да абмалёўвання жыцця, застаецца бадзёрае светлае мэтаімкненне на грунце класава-марксісцкай ідэалогіі»[1]. З гэтых красамоўных дакументальных фрагментаў з гісторыі перыферыйнай філіі «Маладняка» выразна бачыцца той накірунак літаратурна-грамадскага руху, які працярэбліваў «Маладняк», і тыя канкрэтныя рэаліі, у якіх гэты рух праяўляўся. Гэта не быў арганічны працяг рэчышча нашаніўскай традыцыі. Тое рэчышча было перакрыта моцнай штучнай плацінаю, за якой, здавалася, бурапеннае магутнае мора, стыхія, якая абдымае сабою ўсе праявы жыцця.

«Маладняк» сапраўды мог спрачацца з бурапеннай магутнасцю мора. Ён рос колькасна, вызначаўся грамадскай і творчай актыўнасцю і неўзабаве набыў масавы характар, стаў фактычна ўсебеларускай літаратурнай арганізацыяй. Гэта і было засведчана на I з'ездзе «Маладняка», які адбыўся ўвосень 1925 г. і вызначыў своеасаблівы пік у гісторыі згуртавання, якое налічвала ў сваіх шэрагах больш за трыста сяброў і кандыдатаў, мела разгалінаваную структуру (на з'ездзе зарэгістраваліся дванаццаць філій). «Маладняк» перажываў тады сапраўды творчы ўздым, рэгулярна выходзілі «кніжыцы» — невялічкія зборнікі вершаў і прозы, наладжваліся творчыя вечары і сустрэчы. М. Гарэцкі вылучаў тры перыяды існавання і дзейнасці «Маладняка», і гэта быў якраз яго першы перыяд (1923-1925), які «характарызуецца арганізацыйнаю і масаваю працаю «Маладнякам шуканнем новых формаў творчасці і змаганнем за свае пазіцыі ў беларускай літаратуры»[2]. Да першага перыяду адносяцца і згаданая ўжо палеміка аб імажынізме ў паэзіі, а таксама крытычныя адносіны маладнякоўцаў да старэйшага, нашаніўскага, пакалення беларускіх пісьменнікаў. У першы перыяд існавання «Маладняк» найбольш актыўна развівалася паэзія, якая характарызавалася ўзнёслым апяваннем рэалій новага жыцця, шчаслівай будучыні, наступіўшай з перамогай працоўных у рэвалюцыйным змаганні. Ствараецца сімвалічны вобраз «Беларусі бунтарнай», якая праз «буралом» і «завіруху» крочыць «сонечнымі сцежкамі» ў светлае

---

[1] БДАМЛіМ, ф. 225, воп. 1, адз. зах. 9, арк. 65.
[2] Гарэцкі М. «Маладняк» за пяць гадоў. 1923—1928 // Гарэцкі М. Успаміны, артыкулы, дакументы. Мн., 1984. С. 234.

заўтра — у «будучыню з сінімі крыламі». У вершах дамінуюць урбаністычныя матывы, асэнсоўваюцца постаці гістарычнай мінуўшчыны: К. Каліноўскага, Ф. Скарыны, В. Вашчылы. У 1925 г. адбылася публічная перамена поглядаў на літаратурную спадчыну нашаніўцаў. У артыкуле «Рэвалюцыя 1905 году і адраджэнне беларускай культуры» У. Дубоўка, пад псеўданімам Тупяец, назваў літаратуру 1905-1915 гг. «нашаніўскім кругабегам» і зрабіў вывад, што яна сапраўды з'яўлялася «пачаткам адраджэння беларускай культуры», перыядам, што «заслугоўвае ўсебаковай увагі нашай моладзі, якая імкнецца свядома працаваць над развіццём і пашырэннем яе і надалей»[1]. Гэта было новае слушнае слова, якое прымушала прыслухацца праз авангардны «буралом» да прыцішанага голасу традыцый.

Масавы характар, прыярытэтнасць культурна-асветніцкага кірунку працы сталі каталізатарамі творчага і арганізацыйнага крызісу «Маладняка», які прывёў да яго расколу. М. Гарэцкі вызначыў гэты перыяд як другі ў гісторыі арганізацыі (1926-1927). Ужо ў маі 1926 г. на пасяджэнні Цэнтральнага бюро разглядалася заява групы пісьменнікаў (Я. Пушчы, К. Чорнага, К. Крапівы, А. Бабарэкі) аб выхадзе са складу аб'яднання. Нязгоду пісьменнікаў выклікала менавіта тое, што «Маладняк» з літаратурнай творчай арганізацыі ператварыўся ў «прасветную». Пушча і Бабарэка ў сваіх выступленнях адзначылі заняпад мастацкасці ў «Маладняку», а таксама тое, што творчасць не можа развівацца камандаю зверху, а толькі культураю. «Сучаснае становішча вядзе да поўнага заняпаду, вядзе да адбівання чытача ад літаратуры, да ўпадку і распусты мастацкіх густаў. Вядзе да кампраметацыі ў вачах ворагаў беларускай культуры»[2], — адзначаў у сваёй прамове А. Бабарэка, назваўшы і пункты разыходжання з «Маладняком», дзе «камандныя высоты» адводзяць кіраўнікоў у бок ад творчых спраў, а агульная культура і культура творчасці занепадаюць.

Заява на пасяджэнні была «прынята да ведама» і такім чынам адбыўся першы раскол «Маладняка»: названая група пісьменнікаў і У. Дубоўка ў тым жа годзе выйшлі са складу «Маладняка», утварыўшы ўвосень 1926 г. новае літаратурнае аб'яднанне «Узвышша». Рады «Маладняка» зменшыліся ў 1927 г., калі ў красавіку адбыўся і другі раскол: група пісьменнікаў з сямі чалавек падала яшчэ адну заяву — ліст у Цэнтральнае бюро, дзе выказала шэраг прэтэнзій да кіраўніцтва, якія, аднак, насілі характар не ідэйна-творчы, а хутчэй «вытворчы», датычылі выданняў зборнікаў, ганарарных ставак,

[1] Маладняк. 1925. № 9. С. 82.
[2] БДАМЛіМ, ф. 225, воп. 1, адз. зах. 1, арк. 22-23.

адсутнасці матэрыяльнай дапамогі. Прадстаўнікі бюро (А. Дудар, М. Чарот) рэзка выказаліся ў адрас гэтай групы пісьменнікаў, абвінаваціўшы іх ва ўпадніцкіх настроях, зніжаных крытэрыях этычных паводзін. М. Чарот у сваёй прамове выказаў нязгоду, што Цэнтральнае бюро не дапамагае маладым, тармозіць выданне іх кніжак, заніжае ганарары. У выніку была прынята вельмі рэзкая пастанова, у якой аўтараў заявы (асабліва «дасталося» В. Маракову і Т. Кляшторнаму) абвінавацілі ў «дэзарганізаванай рабоце», «адсутнасці працы над сабой», «паэтачванстве», «захопленасці сваімі «талентамі» і неэтычных паводзінах у адносінах да іншых сяброў аб'яднання. Прызнаўшы пазіцыю аўтараў ліста шкоднай для арганізацыі, пастанавілі выключыць з «Маладняка» Т. Кляшторнага, А. Звонака, А. Маракова, Я. Туміловіча, С. Плаўніка, Я. Бобрыка і В. Каваля[1].

Гэта акцыя, аднак, не надала «Маладняку» ні новага дыхання, ні новага творчага ўзлёту, а выключаныя пісьменнікі не адчувалі сябе на задворках літаратуры, далучыўшыся часткова да «Узвышша», якое адчувала сябе на ўздыме творчых магчымасцей, часткова да новаўтворанага ў 1927 г. аб'яднання «Полымя», куды ўвайшлі група старэйшых пісьменнікаў (Ц. Гартны, А. Гурло і інш.), а пазней некаторыя іншыя маладнякоўцы (М. Чарот, М. Гарэцкі, А. Дудар, А. Александровіч). У 1927 г. было створана яшчэ некалькі літаратурных згуртаванняў, якія перацягнулі частку незадаволеных крызісным становішчам «Маладняка» сяброў: Пралетарска-сялянская беларуская літаратурная суполка («Прабліск») і Беларуская літаратурна-мастацкая камуна, якія праіснавалі нядоўга і след іх у літаратурна-грамадскім жыцці Беларусі не такі значны, як «Маладняка» і «Узвышша».

Трэці перыяд у гісторыі «Маладняка» адзначаецца ў пачатку 1928 г., калі ўтварылася новае кіраўніцтва арганізацыі (П. Галавач, Р. Мурашка, А. Моркаўка, С. Хурсік і інш.). У лютым 1928 г. была праведзена Усебеларуская канферэнцыя «Маладняка», адным з пунктаў пастановы якой было тое, што «Маладняк» павінен увайсці ва Усесаюзную асацыяцыю пралетарскіх пісьменнікаў. У лістападзе 1928 г. адбыўся другі Усебеларускі з'езд «Маладняка», які абвясціў, што «Маладняк» рэарганізуецца ў Беларускую асацыяцыю пралетарскіх пісьменнікаў. З'езд фактычна стаўся і першым з'ездам БелАПП. На ім была прынята Дэкларацыя, у якой сцвярджалася пераемная сувязь з «Маладняком» і ўступленне ў «новы этап творчасці і змагання за чысціню пралетарскай ідэалогіі»[2]. Нягледзячы на грунтоўныя разыхо-

---

[1] Там жа, адз. зах. 18, арк. 6-7.
[2] Маладняк. 1928. № 12. С. 3.

джанні з «Маладняком», многія пісьменнікі, хто раней выйшаў з арганізацыі (У. Дубоўка, Я. Пушча, А. Дудар, М. Чарот, М. Зарэцкі і інш.), успрынялі рэарганізацыю «Маладняка» ў БелАПП не аптымістычна, бачачы за гэтым наступства яшчэ больш моцнага і жорсткага кантролю над літаратурай, яшчэ больш звужаныя магчымасці для праяўлення свабоды творчасці, паглыблення мастацкасці.

Такім чынам, «Маладняк» быў досыць супярэчлівай з'явай у гісторыі беларускай літаратуры і арганізацыі літаратурнага руху на Беларусі ў сярэдзіне 20-х гадоў. З аднаго боку, ён быў пераемнікам нашаніўскай традыцыі ў справе выяўлення, падтрымкі і аб'яднання літаратурна адоранай моладзі, з другога — супрацьпаставіў сябе гэтай традыцыі, узяўшы ў якасці ідэалагічнага грунту класава-рэвалюцыйны фактар, у той час як грунтам папярэдняга этапу быў фактар нацыянальна-адраджэнскі. Яшчэ больш адбівала на сабе супярэчлівасць ідэалагічных заявак, штучнасць і гвалтоўнасць іх укарэньвання ў рэчаіснасць індывідуальная творчасць маладнякоўцаў. Найбуйнейшыя таленты выбіваліся з вузкіх, партыйна-выверaных рамак, «збіваліся» на розныя «ўхілы», тым самым як бы вяртаючыся на арбіту сапраўднай мастацкай творчасці — творчасці як унутранага акта свабоднага самавыяўлення, а не як знешняй адпаведнасці палітычнай сітуацыі ці як ілюстрацыі да ідэалагічных пастулатаў.

Раздзел 3

КЛАСІК АВАНГАРДУ МІХАСЬ ЧАРОТ

Такую супярэчлівасць адбіла ў сабе творчая постаць Міхася Чарота (Кудзелькі). У «Маладняк» М. Чарот прыйшоў ужо шырокавядомым прызнаным паэтам, аўтарам паэтычнай кнігі «Завіруха» (1922), паэмы «Босыя на вогнішчы» (1922). У яго быў членскі білет «Маладняка» № 1. Пачынаў жа Чарот у 1919-1920 гг. з вершаў «Пад крыжам», «Звон», «Песня беларуса», «Памяці Алеся Гаруна», «Ахвярую Беларускаму хору Тэраўскага», якія працягвалі нашаніўскую адраджэнскую традыцыю. Відавочна, што Чарот знаходзіўся пад дзейсным уплывам асобы і творчасці Алеся Гаруна, якому прысвяціў «жывыя акорды» памяці — свой верш:

Спакойна спі, пясняр, далёка на чужыне…
Нашто пакінуў край, які быў сэрцу міл?
Ці можа ты хацеў, каб на палёх краіны
Стаяла менш крыжоў і менш было магіл?

Кахаў ты родны край, дзе цемра, здзек пануе;
З народам плакаў ты, як лепшы яго сын…
Цяпер ты замаўчаў… А ўсё ж акорды чуе
Гаротны люд… Ня змоўк іх дзіўны гімн…

Ты спевам разбудзіў народ свой на прадвесні,
Якому на алтар свой дыямент прынёс…
Яшчэ акорд не змоўк тваёй прыгожай песні.
Хоць струны абарваў жыцця паганы лёс.[1]

Паэтыка жальбы і смутку А. Гаруна ўласцівая і раннім вершам М. Чарота. Першапачатковы ўплыў нацыянальна-адраджэнскай ідэалогіі адбіваецца і на ўчынках маладога паэта. У складаным і хутказменлівым адносна падзей на Беларусі часе 1919 г. ён лічыць для сябе за гонар уступіць у нацыянальнае Беларускае войска, аб чым сведчыць яго красамоўная заява ў Часовы Беларускі Нацыянальны Камітэт з просьбай пацвердзіць яго беларускае паходжанне. Гэты рэдкі дакументварты таго, каб прывесці яго цалкам:

«У Беларускі Нацыянальны Камітэт

члена камітэту Міхася Кудзелькі

[1] Чарот М. Завіруха. Мн., 1922. С. 109-110.

Заява.

Гэтым маю гонар прасіць БНК выдаць мне паперу, якая б сведчыла, што я ёсць сапраўды беларус, шчыры сын сваёй Бацькаўшчыны і хачу ісці ў рады сваёй маладой арміі і разам з усімі бароніць свае інтарэсы — інтарэсы свайго народу.

Што я беларус, аб гэтым гаворыць ужо адно тое, што я радзіўся на Беларусі (Менская губ., Ігуменскі пав., в. Рудзенск) і там узгадаваўся. Апрача таго, я яшчэ ў 1915-16 року тварыў вучнёўскую арганізацыю беларускую у м. Смаленску, будучы там вучнем Маладзечненскай семінарыі. Будучы афіцэрам у запасным палку у м. Кузьнецку, у часе рэвалюцыі, нас кучка беларусаў і там, далёка ад Бацькаўшчыны, хацелі залажыць гурток афіцэраў-беларусаў і доўга хварэлі думаю, калі нас разагналі. Калі я прыехаў дамоў і ўведаў, што ў Менску адчыняюцца беларускія школы (вясною ў 1918 р.), я прыехаў сюды і пачаў прасіцца, каб мне далі беларускую школу, аб гэтым можа пасведчыць Грыб, Бадунова і інш. Мяне і назначылі ў 20 беларускую школу (першая бел. школа), дзе я быў увесь час, пакуль не пачалося творыцца беларускае войска. Тагды я быў запрошан у Рэгістрацыйнае бюро. Калі ж цяпер пачалі прымаць у рэзэў, то трэбуюць пасведчанне, што я непаддзельны беларус.

Апрача гэтага, я ўвесь бальшавіцкі час быў старшынёю тэатральнага гуртка «Маладзік», які працаваў пры «Народным доме» (Беларуская хатка). Цяпер жа зьяўляюся старшынёю «Таварыства Працаўнікоў Беларускага Мастацтва».

Сказаў усё гэта, я мыслю, што камітэт дасць мне такую паперу, што я сапраўды ёсць беларус і маю права служыць у Беларускай Арміі.

17/XII - 19 г.

Менск Б [еларускі]

Міхась Кудзелька»[1]

Такім чынам, сваю грамадскую і літаратурную дзейнасць Чарот пачынаў як свядомы беларускі патрыёт-адраджэнец, актыўна ўдзельнічаючы ў беларускіх нацыянальных арганізацыях.

У 1937 г., у час жорсткіх допытаў следчымі НКУС, гэтую старонку сваёй біяграфіі пісьменнік вымушаны будзе характарызаваць як сваю «антысавецкую дзейнасць»: «У час белапольскай акупацыі я прымаў актыўны ўдзел у нацыяналістычным руху...»[2] У 1920 г. улада

[1] Архіў КДБ РБ, спр. 8153-с, т. 2, арк. 58-59.

[2] «Заявление» М. Чарота // Архіў КДБ РБ, спр. 8153-с, т. 1, арк. 13-41.

на Беларусі ізноў памянялася — прыйшла і замацавала свае пазіцыі Чырвоная Армія пад лозунгам «вызвалення працоўных», актывізаваліся нацыянальныя дзеячы камуністычнага напрамку. У гэты час М. Чарот становіцца ўжо членам камуністычнай партыі, засведчыўшы тым самым сваю прыхільнасць да яе вызначальных ідэй: пралетарскай дыктатуры і класавага змагання. Кастрычніцкая рэвалюцыя ўспрымалася ў гэтым святле як акт сусветнага значэння, які здзейсніў жаданую перамогу працоўных і паклаў пачатак новай эры свабоднага ад эксплуатацыі жыцця. Вера ў гэты міф стане ў далейшым дамінантай чаротаўскай творчасці, пацясніўшы матывы нацыянальныя. Яна была наогул дамінантай «пралетарскай літаратуры», бо менавіта стварэнне літаратурнай інтэрпрэтацыі палітычнага рэвалюцыйнага міфа ўсведамлялася як важная ідэалагічная задача ў маладой пралетарскай дзяржаве. Так нараджаўся афіцыйны літаратурны «авангард» савецкай эпохі. Яго кідкім і, бясспрэчна, таленавітым прадстаўніком быў Міхась Чарот, які ў 1920 г. ужо пачаў актыўную прафесійную літаратурную дзейнасць, працуючы ў газеце «Савецкая Беларусь».

Пачатковая арыентацыя Міхася Чарота на справу нацыянальнага адраджэння, жаданне служыць ёй усім сваім жыццём адкрываюць асобу пісьменніка з нечаканага боку і ставяць заканамернае пытанне, як такі апантаны нацыянальнай справай чалавек змог неўзабаве стаць свядомым партыйцам-бальшавіком? Вытлумачыць гэтую ўяўную супярэчлівасць, відавочна, можна толькі тым, што Чарот імкнуўся паяднаць у сваёй асобе нацыянал-патрыёта і бальшавіка, злучыць у творчасці дзве стыхіі. Таму многія яго творы ў сучаснасці прачытваюцца і як хваласпеў рэвалюцыі, і як выклік або дакор усталяваным ёю парадкам.

Адметнасць новай паэтыкі М. Чарота была заўважна ўжо ў першым зборніку «Завіруха» і паэме «Босыя на вогнішчы». Фактычна Чарот даў першыя вартасныя мастацкія ўзоры авангарднай паэтыкі эпохі пралетарскай дыктатуры. Калі нашаніўцы марылі пра ўвасоблены ідэал маладой вясновай Беларусі, адроджанай на падставах уласнай дзяржаўнасці, то ідэал пралетарскі — як рэвалюцыйнае вызваленне працоўных ад эксплуататарскай капіталістычнай няволі — бачыўся ўжо здзейсненым у акце Кастрычніцкай рэвалюцыі. Рэвалюцыя, паводле гэтай ідэалагічнай мадэлі, падзяліла свет на «да» і «пасля»: на «стары» і «новы». Супрацьпастаўленне іх стала вызначальным матывам новай авангарднай паэзіі, нарадзіўшы адпаведную топіку. Чарота можна лічыць прызнаным класікам гэтага авангарду, а паэтыку яго «Завірухі» і «Босых на вогнішчы» ўзорнай.

Метафарычны вобразны сэнс маюць ужо самі назвы яго твораў, у сістэме новай паэтыкі яны нясуць канцэптуальную нагрузку. Топасы «завірухі», «буралому» сімвалізуюць рэвалюцыйныя жорсткія, але неабходныя і жаданыя перамены. Яны суправаджаюцца ахвярамі, але ж паэт лічыць ахвяры апраўданымі ў імя «Вялікай будучыні». Гэты міф новай вялікай будучыні заступае ў пралетарскай свядомасці месца ранейшага міфа адроджанай і вызваленай Бацькаўшчыны, ствараючы такім чынам новы грамадскі ідэал. Топіка мінулага і топіка будучыні ў паэзіі Чарота мае свае пастаянныя апазіцыйныя вобразныя выяўленні. Адмаўленне старога ладу жыцця характарызуюць вобразы «вечнай ночы», «чорнай ночы», «сцюжы», «зімы», «гразі балот», «жывога балота», «старога ланцуга», «могілак» і ім падобныя вобразы «пакрыўджаных вузнікаў», «босых» — колішніх абнядоленых жыхароў «дрыгвы», якія спалі «цяжкім сном». Але «светлая раніца волі» (топас новага шчаслівага жыцця) перамагла «цемру ночы», у выніку чаго наступіў, нарэшце, той велічны час, які і пакліканы апяваць новыя паэты. Гэта прынцыповыя сутнасныя рысы — вобразныя канцэпты — авангарднай мадэлі свету 20-х гадоў. Следаванне ёй часам даводзіла паэтычную ідэю да абсурду. Так, у вершы «Скокі на могілках» М. Чарот гіпербалізуе такім чынам, што эстэтыка пачварнага ператвараецца ў антыэстэтыку. Мінулае ў гэтым вершы не проста ўжо крытыкуецца і адмаўляецца паэтам, яно малюецца ім у вобразе суцэльных могілак, на якіх адбываецца жудасная сцэна вандалізму: баляванне на могілках «мінулых вякоў» (так вобразна закрэсліваецца гісторыя) ап'янелых ад сваёй крывавай перамогі «нас» — тых, што былі «босымі», «пакрыўджанымі вузнікамі».

Паглядзіце, мы скачам на могілках
І чырвоным віном паліваем крыжы, —
Па магіле вякоў, на чорных століках,
Марш хаўтурны іграюць нажы.

Мы пад грукат машын, песні фабрыкаў
Пераскочым курган і бяздонне балот,
І дзень будучы прыдзе к нам страннікам
У адзенні святых пазалот.[1]

Апошнія прыведзеныя радкі выдаюць негарманічны ў гэтым вершы водгук стылю штучнай народнасці («style russe», або «гой еси») з нахілам да вобразаў і сімвалаў рэлігійнага культу, характэрнага для расійскіх «новокрестьянских» паэтаў М. Клюева і С. Клычкова. А.

[1] Чарот М. Завіруха. С. 6.

Бабарэка назваў гэтую рысу падабенства «містычным уяўленнем будучыні»[1]. Але яшчэ ў большай меры адчуваецца ў гэтым вершы прыхаваная вобразная палеміка з Я. Купалам: верш як бы канстатуе заканамернае крушэнне купалаўскіх ідэй і спадзяванняў. Чарот маніпулюе яго вобразнай палітрай, толькі каб паказаць яе нежыццёвасць у сучаснай яму рэчаіснасці:

І асвечаны замчышчы Князевы,
У пажары купаецца чорны курган...
Цені-людзі з яго павылазілі
Паскакаць на магілах канкан.[2]

Чарот паказвае трыумф «развітання з мінулым», для чаго і спатрэбіўся яму вобраз «пралетарскай оргіі» — рытуальных «скокаў на могілках», за якімі не затрымаецца ў сваім прышэсці «яскравая дзянніца» новай будучыні.

Характэрнай рысай авангарднай топікі Чарота з'яўляецца тое, што ўсе яго вобразы маюць пантэістычную язычніцкую архетыпізацыю ў адрозненне ад рускіх паэтаў, для якіх была характэрна хрысціянская архетыпізацыя. Уплыў апошніх толькі эпізадычна заўважаны ў цытаваным вышэй вершы «Скокі на могілках», і ён адчуваецца ў вобразе «чырвонага крыжа» з Усходу ў паэме «Босыя на вогнішчы». У Чарота пры паэтызацыі рэвалюцыі няма сімволікі крыві як новага «пралетарскага прычасця», хаця вобраз крыві — гіпербалічны, але хутчэй натуралістычны, чым сімвалічны, — прысутнічае і ў яго вершах («і людзі ўсе ў крыві, усе ў крыві дарогі»), У рускай паэзіі таго часу гэты сімвал крыві як рэвалюцыйнага прычасця прасочваецца ў творах розных паэтаў, ён пастаянны, паслядоўна вытрыманы, што тлумачыцца глыбокай прасякнутасцю шматвяковай праваслаўнай традыцыяй усёй расійскай культуры. На Беларусі была іншая культурная і рэлігійная сітуацыя: тут сутыкаліся два хрысціянскія светы, каталіцкі і праваслаўны, у якія моцна ўрываліся незнішчальныя рэшткі язычніцкіх культаў. І гэты хрысціянска-язычніцкі духоўна-культурны сімбіёз, пры якім хрысціянскі кампанент не быў адзіным, разрываючы нацыянальную душу беларусаў у супрацьлеглыя палітычныя бакі, спрыяў таму, што менавіта язычніцкія культавыя фактары доўгі час (да уніі і поруч з ёю) акумулявалі і захоўвалі нацыянальную традыцыю, амаль яднаючы ў народнай свядомасці культ Перуна і культ Хрыста. Адбітак гэтай язычніцкай традыцыі адчуваецца і ў рэвалюцыйнай вобразнасці Чарота ў адрозненне ад

[1] Бабарэка А. Лірыка Міхася Чарота // Маладняк. 1925. № 9.
[2] Чарот М. Завіруха. С. 7.

рускіх паэтаў. Хрысціянскі архетып ахвярнай крыві, крыві як прычасця, як ужо гаварылася, быў паслядоўна вытрыманы ў паэтыцы рускіх лірыкаў. Да прыкладу, той жа «аланецкі селянін» Мікалай Клюеў святасць рэвалюцыі ўвасабляў у вобразе «чашы з крывёю» як «сусветнага прычасця». Яго сябра паэт В. Кірылаў у вершы «З дзённіка 18-га года», прысвечаным М. Клюеву, апісваў сваю размову з сябрам, калі яны крочылі па Неўскім праспекце, і вылучаў менавіта гэту клюеўскую рэвалюцыйную канцэпцыю, адбітую ў хрысціянскіх сімвалах. Гэтыя рэдкія цяпер рускія вершы, у тыпалагічным параўнанні з якімі выразней адчуваецца своеасаблівасць беларускай паэзіі, вартыя таго, каб іх зацытаваць:

Я с другом шел — олонецким поэтом,
Струилась пестрыми излучинами речь,
Он говорил о Китеже воскресшем,
О красном боге бунта и Коммуне.
Я слушал пестрые дремучие слова...
...И друг сказал: «Багряное причастье,
Народ вкусил живую кровь Христа.[1]

Рэлігійная сімволіка, характэрная для ўвасаблення ідэі святасці пралетарскай рэвалюцыі і крыві, ёю пралітай, была ўласціва не толькі для рускіх сялянскіх паэтаў, якіх прадстаўляў Клюеў, але і для пралетарскіх прадстаўнікоў «Кузніцы», сярод якіх талентам вылучаўся Васіль Князеў, аўтар кідкай паэтычнай кніжкі «Чырвонае Евангелле». У арыгінальных па форме вершах ён фактычна абагаўляў рэвалюцыю, апраўдваў яе ахвяры і месіянскі характар. У яго таксама прысутнічаюць сімвалічныя вобразы чашы, прычасця, крыві, Новага Хрыста, якія па сутнасці выяўляюць антыхрысціянскую мадэль грамадскіх паводзін і антыхрысціянскі грамадскі ідэал. Ствараецца ўражанне новай рэлігіі, якая на самой справе ёсць проста супрацьлеглым хрысціянству выражэннем сатанізму. Малюецца вобраз паэта, які разрывае сваё «вогненнае сэрца» і збірае «в чашу причастную красную кровь», з якой «п'е камунар». Гэта і ёсць «новае прычасце»:

Приди и пей. Сие есть кровь
Из сердца красного поэта,
Жизнедарующая новь,
Источник Нового Завета.[2]

Эстэтыка рэвалюцыі ў гэтым сатанінскім «евангеллі» адбіваецца недвухсэнсоўна, нават натуралістычна: «Мы за собой идти заставим к

---

[1] Наши дни. Альманах. № 4. М.; Пг., 1924. С. 12-13.
[2] Князев В. Красное Евангелие. 4-е изд. Пг., 1918. С. 9.

бичам привыкшие стада». Апалогія рэвалюцыйнай бязлітаснасці гучыць як запавет Антыхрыста («Хрыста Другога»):

Таков завет Христа Второго:
Мечем оденьте рамена,
Из сердца вышвырнув сурово
Изжитой правды семена.
Пока не пали все преграды
И не растаяли, как дым, —
Блажен незнающий пощады
В борьбе с противником своим.[1]

У гэты ж час, у 1918 г., як вядома, была створана славутая паэма А. Блока «Дванаццаць», дзе таксама паказаны вобраз Антыхрыста — псеўда-Хрыста «в белом венчике из роз», што з'яўлялася не сімвалам прынятай пакуты, а сімвалам антычнага язычніцкага балявання[2]. Гэты псеўда-Хрыстос крочыць наперадзе ватагі чырвонаармейцаў, на спінах якіх нашыты «бубновы туз» як адзнака крымінальных злачынцаў. Твор быў блокаўскім непрыняццем рэвалюцыі ў адрозненне ад твораў Князева і іншых, хаця паэтыка яго паўплывала на развіццё рэвалюцыйнай тэматыкі ў паэтычных творах, у тым ліку і на паэтыку чаротаўскай знакамітай паэмы «Босыя на вогнішчы».

Хрысціянская сімволіка, характэрная для рускіх паэтаў у вобразным увасабленні рэвалюцыі, не знайшла шырокага адлюстравання ў тагачаснай беларускай паэзіі, хаця водбліскі яе эпізадычна праяўляліся. Напрыклад, у названым вершы Чарота «Скокі на могілках», які ў параўнанні з прыведзенымі вышэй рускімі вершамі ўжо не так, мабыць, здзіўляе нас сваім сатанізмам, праяўленым у пралетарскім вандалізме. Евангельскі архетып ахвярнай крыві — віна прычасця, які нагадвае топіку рускіх паэтаў М. Клюева і В. Князева, прысутнічае тут у другім радку верша: «Паглядзіце, мы скачам на могілках і чырвоным віном паліваем крыжы».

Пераважная большасць рэвалюцыйных сімвалаў М. Чарота звязана не з хрысціянскім, а з язычніцкім культам. Гэта прыродныя вобразы-сімвалы. Найперш вылучаюцца вобразы буралому і завірухі, якія бязлітасна нішчаць стары лад і ў выніку якіх наступае новае светлае жыццё: шчаслівая раніца. Гэтая «раніца» паўстане над «балотам», «дрыгвой» (сімвалічныя ўвасабленні старога ладу жыцця). У такіх сімвалах заключана канцэптуальная ідэя праграмнага чаротаўскага верша «Завіруха»:

---

[1] Там жа. С. 40.
[2] Мень А. Мировая духовная культура, христианство, церковь: Лекции и беседы. М., 1995. С. 353.

Над балотам гудзе завіруха...
Ведзьмай носіцца з краю да краю,
І змятае з зямлі жыцця пацяруху...
Неба свінцовым дажджом палівае.

Бура ломіць дубы і бярозы сталеткі,
Выварочвае хвоі з карэннем...
І ўзыходзяць з-пад снегу чырвоныя кветкі, —
Непагоды шалёнай насенне.

Мы засыпаны снежнымі іскрамі,
Ломім ногі ў галлі буралому...
Крычым сонцу: «Блізка мы, блізка мы!
К свету Вялікаму! Новаму!»[1]

Гэты «свет вялікі, новы» дае адчуванне перспектывы, у імя якой лілася кроў і бушавала стыхія буралому. Чарот сфармуляваў сваю канцэпцыю будучыні ў прадмове да зборніка, у якім, як ён зазначыў, адбілася «эвалюцыя таго, што перажываў аўтар не толькі як наглядчык рэвалюцыйнай завірухі, але і непасрэдны ўдзельнік яе»[2]. Футурыстычны грамадскі аптымізм паэта адбіўся ў словах, за якімі адчуваецца і момант самаапраўдання ў перамене нацыянальна-адраджэнскіх поглядаў на рэвалюцыйна-камуністычныя: «Тое, што было ўчора, таго няма сягоння... Сягоння новае... і гэта сягоння — не ёсць яшчэ кропка, апошняе слова жыцця і барацьбы. Я іду ў заўтра, а заўтра — гэта Вялікая Будучыня. Агонь рэвалюцыі — гэта агонь вулкана, ён расплаўляе ўсё... і пакуль яшчэ рана гаварыць аб тых формах, у якія можна ўліць гэту вогнядышучую лавіну...»[3] Такім чынам, як можна зноў пераканацца, рэвалюцыйная паэтычная вобразнасць Чарота вытокамі сваімі заглыбляецца ў пантэістычныя прыродныя стыхіі і толькі эпізадычна мае ў сваёй аснове хрысціянскія архетыпы. Прынятая паэтам вобразная сістэма адлюстраваннеяў аблічча рэвалюцыі на Беларусі дыктуе і іншыя вобразы. Напрыклад, арганічным у гэтай сістэме з'яўляецца вобраз-сімвал «босых». Рэвалюцыя — гэта менавіта «агонь вулкана», лава якога, зразумела, знішчае ўсё, што з'яўлялася ранейшым жыццём, утварае суцэльнае «вогнішча», яшчэ не астыўшае папялішча на вялікім гаспадарчым «двары» Беларусі. Толькі «босыя» могуць адчуць, як балюча пячэ гэтае «вогнішча», але самастойна даць сабе рады яны

[1] Чарот М. Завіруха. С. 3.
[2] Там жа. С. 1.
[3] Чарот М. Завіруха. С. 1.

не могуць, шукаючы дапамогі звонку (прычым не ў любым баку, а толькі «на ўсходзе»). Так паэма Чарота «Босыя на вогнішчы» вызначала тагачасны геапалітычны арыенцір Беларусі, што ўласна і з'яўлялася яе ідэйным стрыжнем. У паэме «Беларусь лапцюжная» (1924) Чарот закранае гэты ж палітычны матыў. Галоўны персанаж гэтай паэмы, як і папярэдняй, — калектыўны, абагульнены, пазначаны рысамі эпічнасці вобраз масы людзей: «босыя» прыабуліся і сталі «лапцюжнікамі», ды і Беларусь уяўляе сабой ужо не «вогнішча», а «брук горада». Чарот, відавочна, меў на мэце адлюстраваць той гістарычны пералом, на якім знаходзілася Беларусь, каб сцвердзіць слушнасць яе новага шляху. Гэты пераломны момант гістарычнага змагання за Беларусь ён сімвалічна ўвасабляе ў вобразах чырвонага каня з усходу (на ім едзе «працы рыцар») і белага заходняга каня, якому «надломаны капыты» і на якім «хістаецца яздок». Відавочная ў творы перамога «чырвонага каня» з усходу. Роля ж гістарычнага мінулага ў адраджэнні Беларусі на шляху нацыянальнага самасцвярджэння мэтанакіравана аспрэчваецца аўтарам. Гэта палеміка з рамантызмам, з Я. Купалам, з ранейшай паэтычнай традыцыяй і з усёй нацыянальна-адраджэнскай палітычнай устаноўкай. Яна была адлюстравана ўжо ў вершы «Скокі на могілках».

Годзе плакаць і вам над Рагнедаю
І, зірнуўшы ў мінулае, цяжка ўздыхаць...
Новы дзень хай вам казку паведае.
Чыю ў песнях усхваліваць рацьх.[1]

Змаганне дзвюх «рацей» у сімвалічных «геральдычных» вобразах вершнікаў з захаду і з усходу выявіла адназначна палітычныя сімвалы і арыенціры аўтара. У паэме «Беларусь лапцюжная» ён таксама сцвярджае свой погляд на гістарычнае мінулае: «Беларусь болей слухаць не хоча аб Рагнедзе і Ізяславе»[2]. Такім чынам, «Беларусі лапцюжнай слава» бачыцца паэту толькі ў сувязі з перамогай «рыцара працы» на чырвоным кані з усходу. Для параўнання нагадаем, што прыкладна ў гэты ж час Купалам у п'есе «Тутэйшыя» былі створаны карыкатурныя, напоўненыя глыбокай сімволікай вобразы Заходняга і Усходняга вучоных з іх аднолькава чужымі і варожымі для Беларусі інтарэсамі. Чарот палемізаваў з Купалам сістэмаю сваіх вобразаў, даваў новыя арыенціры, выкліканыя падтрымкай ім бальшавіцкай палітычнай лініі на Беларусі. Палеміка з Купалам выразна прысутнічала і ў паэме «Босыя на вогнішчы». У адзінаццатым раздзеле, паўтараючы рытм і

---

[1] Чарот М. Завіруха. С. 6.
[2] Чарот М. Паэмы. Мн., 1928. С. 111.

вобразы паэмы «На куццю», Чарот развенчвае рамантычны вобраз купалаўскага князя:

Русалкі скачуць з лесуном.
Музыка грае: «бух ды бразь!»
І вось, хто спаў адвечным сном,
Усплыў над возерам: «сам князь!»[1]

Заўважым, як многа тут купалаўскіх семантычных слоў-сімвалаў: «русалкі скачуць» — сімволіка першай часткі «Сну на кургане»; «адвечным сном» — сімволіка «Адвечнай песні» і «Сну на кургане»; «сам князь» — сімволіка «Сну на кургане» і «На куццю». Парадыйны «князь» у чаротаўскай паэме «Босыя на вогнішчы» злосны і незадаволены, бо чуе на свае пытанні зусім не тыя адказы, якія чуў князь у паэме Купалы «На куццю». Прычым Чарот яўна, свядома парадзіруе сюжэт купалаўскай паэмы — нараду князя з дружынай:

Не далі спаць. Вайна, агонь
Руйнуе ўсю яго краіну.
Пад ім стаяць не хоча конь.
І кліча князь сваю дружыну...

Русалак рогат... Ночы ціш...
Пужаюць князя над вадою...
Адказ чуваць: «чаго крычыш?
Твая дружына там, з табою».

— А дзе паслухны мой народ?
Ён за мяне у бойцы ляжа?..
І чуе шум крывавых вод:
— Цяпер ён сам сабою княжыць.[2]

Гэта была схаваная за празрыстымі вобразамі ідэалагічная пікіроўка Чарота, прадстаўніка рэвалюцыйна-пралетарскай ідэі, з прадстаўнікамі нацыянальна-адраджэнскай ідэі, якіх ён не забыўся згадаць у канцы гэтай часткі паэмы. Паведаміўшы, што расчараваны князь «паплыў на дно» возера, «закрыўшы шлемам твар і вочы», паэт недвухсэнсоўна дадаваў:

Ў вадзе чырвонай шмат хто хоча
Уночы бачыць князя здань.[3]

Але ўжо ў паэме «Карчма» (1925), якую Чарот прысвяціў Купалу, адзначыўся пералом у адносінах да старэйшага класіка. Топас

---

[1] Чарот М. Босыя на вогнішчы. Мн., 1922. С. 16.
[2] Чарот М. Босыя на вогнішчы. С. 16-17.
[3] Там жа.

карчмы скарыстаны тут Чаротам не з палемічнай мэтай, а з мэтай узнаўлення перарванай традыцыі. Таму «карчма» ім паэтызуецца і ўспрымаецца «як мінулага помнік» са станоўчай ацэнкай мінулага. Апісаўшы сюжэтную гісторыю карчмара Шлемы, які «перабудаваўся» на новы лад, Чарот малюе містычнымі фарбамі зачыненую, закінутую карчму, выява якой нам ужо здаецца знаёмай па творах Купалы:

Нібы здань пазірае жудам
На таго, хто яе аб'едзе.
Нават коні бягуць з перапудам, —
Можа там загулялі ведзьмы...

...Толькі, вось, я людзям напомню,
Я карчомны гуляка-лайдак.
Што карчма — то мінулага помнік...
У карчме мне лягчэй было плакаць.[1]

Гэта было мастацкае «заступніцтва» Чарота за час мінулы, які ён так актыўна аспрэчваў з пазіцый авангарднай паэтыкі. Менавіта па гэтай прычыне, думаецца, твор доўгі час выпадаў з Чаротавай спадчыны, бо выклікала сумненне чысціня пралетарскай ідэалогіі ў гэтым творы. Неадназначным з гэтага пункту гледжання быў і больш ранні верш Чарота «На шляху адраджэння» (1921), дзе колеры новай «вялікай будучыны» ўяўляюцца яму няпэўнымі; свой жа ўласны лёс паэта прадбачыцца як трагічны. Верш напісаны ў новай, адкрытай і распрацаванай футурыстамі форме верлібра:

Праз чорны дым паўдзённага туману
Гляджу я ў потнае вакно
Вялікай будучыны...
Мне хочацца разбіць яго... разбіць і глянуць, —
Якія колеры хварбуюць новы свет?..
Вы чуйце: я — паэт,
Але мяцеліцы свінцовых куль
Я не баюся...
Схаваныя ў магілах гурбы цел
Не многа вырастуць, калі там лягу я...[2]

Аднак такія вобразы хутчэй выключэнне і ў паэтыцы Чарота, чым правілы. У цэлым жа вобразная сімволіка і топіка вытрыманы ім у адпаведнасці з авангарднай пралеткультаўскай мадэллю, дзе перапляталіся ў асноўным рысы постфутурызму і «біякасмізму». Бо

---

[1] Чарот М. Карчма. Мн., 1926. С. 38-39.
[2] Чарот М. Завіруха. С. 22.

менавіта футурыстычныя пастулаты — «толькі мы — твар нашага часу; мінулае зацеснае; Акадэмія і Пушкін больш незразумелыя, чым іерогліфы»[1], — былі прыняты рэвалюцыйна ангажаванымі паэтамі за аснову. І менавіта палажэнні «біякасмістаў» (своеасаблівае вульгарызаванае адгалінаванне позняга футурызму) аб тым, што яны пачынаюць абсалютна новую эру, былі блізкія ім: «Уся папярэдняя гісторыя ад першых праяў біялагічнага жыцця на зямлі да важных перамен апошняга часу — гэта адна эпоха. Гэта — эпоха смерці і дробных спраў. Мы ж пачынаем вялікую эру — эру бессмяротнасці і бясконцасці»[2].

Чаротаўскія вобразы «буралому» і «завірухі», а таксама блізкі да іх пастаянны вобраз-сімвал «дыму-пажару» якраз увасаблялі гэты «біякасмічны» падзел эпох, калі на руінах старога жыцця вырасце новая цудоўная эпоха «вялікай будучыны», у сімвале якой сапраўды быў закладзены хрысціянскі архетып бессмяротнасці і вечнасці. Такім чынам, авангардная паэтыка Чарота ў сваім вобразным адлюстраванні з'ўлялася мастацкім «апраўданнем» рэвалюцыйнага руйнавання, «дыму-пажару», незлічоных ахвяр у імя досыць адцягнена ўяўленай і дэкларатыўна сфармуляванай асноўнай ідэі «новага запавету»: райскага шчасця будучыні на руінах мінуўшчыны. Гэта было сапраўды «чырвонае евангелле» разбурэння ад Антыхрыста, сацыяльная спакуса стагоддзя, уплыву якой не пазбег і Чарот: «Хто не наш, таго даві!»; «І ў мяне, бач, рукі не дрыжалі загад пісаць: не наш хто — расстраляць!» Спакуса была ў тым, што ў выніку «дабратворнай» класавай селекцыі, рэвалюцыйнага «буралому», астатнія, «чыстыя», будуць валодаць усімі скарбамі зямлі:

І вось, калі цяпер віхор жыцця нясецца,
Руйнуе, ломіць ён мінулага ўвесь лад,
Мо гэта творчы час, не буры ліхалецця,
Бо гэты буралом для будучыны клад.[3]

«Творчы час» — гэта ізноў водгук біякасмічнай паэтыкі: мы — «крэатары» (лац. creatura — стварэнне), сцвярджалі яе носьбіты, і наша задача з попелу мінулага стварыць новыя формы жыцця. Гэтыя «новыя формы» адбіліся ў схільнасці да гіпербалізацыі. Адна з ключавых гіпербал — з'яўленне калектыўнага эпізаванага (г. зн. з прэтэнзіяй на эпічнасць) вобраза масы людзей, абагульненай, як правіла, у асабовым займенніку множнага ліку «мы»:

Свет стары мы палім — гэта наша справа...

---

[1] Розанов И. Русские лирики. Очерки. М., 1929. С. 107.
[2] Святогор А., Иваницкий П. Биокосмизм. М., 1921. С. 5.
[3] Чарот М. Завіруха. С. 133.

...Хай усё затопіць нашай праўды сок.[1]

Свет пераставаў быць антрапацэнтрычным, як у эпоху Рэнесансу, тэацэнтрычным, як у эпоху Барока, ці эгацэнтрычным, як у часы мадэрнізму. Ён рабіўся «дэмасацэнтрычным» (або «дэманацэнтрычным»), калі рэвалюцыйная грамада людзей абвясціла сябе «новым богам», якому належыць права караць без літасці адпаведна са сваім новым «чырвоным евангеллем». Пазней у грамадазнаўчым лексіконе для гэтых з'яў знойдуцца новыя адпаведныя тэрміны: партакратыя і таталітарызм.

Такім чынам, паэзія М. Чарота ўносіла ў беларускую літаратуру новае светаадчуванне, увасабляла сабой адметны паэтычны авангард, які ламаў не толькі ранейшую стылістыку, пераадольваў традыцыю, але і кардынальна мяняў светапоглядныя арыенціры, што выявілася ў вобразнай палеміцы з класікай. Чарот быў, па вызначэнні А. Бабарэкі, «песняром рэвалюцыйных настрояў і пачуццяў», які «першы на беларускіх загонах ажыццявіў на практыцы марксісцкі погляд на літаратуру, як на зброю класавага змагання»[2]. У гэтым сэнсе Чарот быў сапраўды класікам беларускага паэтычнага авангарду.

---

[1] Чарот М. Завіруха. С. 19.

[2] Бабарэка А. Лірыка Міхася Чарота // Маладняк. 1925. № 9. С. 119.

Раздзел 4

ПАЭТ БУДУЧЫНІ З СІНІМІ КРЫЛАМІ (АЛЕСЬ ДУДАР)

Сярод заснавальнікаў «Маладняка» вылучалася і постаць Алеся Дудара. Сапраўднае прозвішча — Дайлідовіч Аляксандр Аляксандравіч, але ў бурлівым літаратурным жыцці 20-х гадоў яго ведалі як паэта Алеся Дудара і крытыка Тодара Глыбоцкага. Бліскуча адораны як паэт, таленавіты і вострый як крытык, ён быў да таго ж актыўнай неардынарнай асобай, адным з маладнякоўскіх лідэраў, кіраўніком Полацкай філіі (1924), сакратаром Цэнтральнага бюро (1926). Пра пачатак сваёй нацыянальнай свядомасці А. Дудар узгадваў так: «Першы раз пазнаў беларускае друкаванае слова ў 1917 годзе ў Менску, прачытаўшы нумар газеты «Вольная Беларусь». Але найбольшае ўражанне зрабіла газета «Дзянніца», якая выпадкова папала неяк у чытальню Казлоўскага[1] гарадскога савета, дзе я быў штодзённым госцем. Яна зрабіла на мяне ўражанне непаўтарымае і з боку зместу і з боку формы (мовы!). Гэта было для мяне нешта новае і адначасна даўно знаёмае і зразумелае»[2]. У 1920 г. А. Дудар скончыў школу другой ступені ў Мінску. У 1921 г. у друку з'явіліся яго першыя вершы. З гэтага часу ён цалкам аддаецца літаратурна-творчаму жыццю. Маючы акцёрскія здольнасці, у 1921-1922 гг. актыўна ўдзельнічаў у Першай беларускай тэатральнай трупе пад кіраўніцтвам У. Галубка, з якім па суседству жыў. Удзел у трупе Галубка паўплываў на фарміраванне асобы Дудара як беларускага пісьменніка, вызначыўшы ў далейшым яго нацыянальныя патрыятычныя арыентацыі.

У 1925 г. А. Дудар стаў аўтарам дзвюх кніг паэзіі: «Беларусь бунтарская» і «Сонечнымі сцежкамі». Першы зборнік уяўляў сабой класічны ўзор маладнякоўскага светаўспрыняцця: радасны, дзёрзкі, напоўнены маладой энергіяй погляд на жыццё, у якім няма месца для смутку, сумненняў, душэўнай альбо цялеснай нямогласці.

Хто прайшоў — галаву павесіў.
(Мільёны пудоў у гадах).
Ну, а я малады — мне весела
Разагнацца ў мяцежную даль.

Мне жыццё — сусветнае свята,
Мне прапоны — больш разгон.

---

[1] У г. Казлове (цяпер Мічурынск) Тамбоўскай губ. А. Дудар жыў у 1915-1917 гг., калі сям'я падчас першай сусветнай вайны апынулася ў бежанстве.
[2] Дудар А. Аўтабіяграфія Ц БДАМЛіМ, ф. 18, воп. І, адз. зах. 7, арк. 2-3.

Я цяпер без багацця багаты
На зары квітнеючых дзён...

Вось вышэй бы за ўсіх узняцца —
Я увесь — непакорны шквал.
Што ж рабіць, калі дух юнацкі
Агарнуў ваяўнічы запал.[1]

Так пачынаўся зборнік праграмным вершам «Я малады». Радасным рэвалюцыйным настроям, апяванню перамогі рабочых і сялян над «сусветным злом» прысвечана ўся «Беларусь бунтарская» А. Дудара. То ён пагражае «заходнім уладарам», дзе яшчэ, з пункту гледжання пралетарскай рэвалюцыйнай свядомасці, пануе несправядлівасць і прыгнёт (верш «Закуты захад»):

Сцеражыцеся, каты праклятыя...
Вы не звяжаце радасці путамі...
І рукамі мазольна-крылатымі
Вольны Ўсход прывітае закутых.[2]

«Заўтра» ж пазірае ў паэтыцы Дудара, як і ў Чарота, з усходу. То паэт бачыць сканцэнтраванае «зло» пераможанага свету ўвасобленым у аблічча «старога горада», дзе яму кідаецца ў вочы не бляск і прыгажосць вуліц, а «абцасы лютыя», якія «нас калісь тут тапталі ў гразь» («Стары горад»). Успрыняцце «старога» свету як адмоўнага і вартага бязлітаснага знішчэння, кантрастуе з увелічэннем сучаснага паэту гістарычнага моманту ў вершы «Беларусь»:

І ляцелі вякі... І гаротны народ
Вечна гнуўся пад цяжкай нядоляю...
І марнеў сумны край, — край лясоў і балот...
Люд гібеў у нудзе беспатольнай.

Час вялікі настаў... Загарэўся пажар...
Зазвінелі палацаў ваконніцы...
Усход агнямі прабіў цяжкі мур чорных хмар.
Заглянула к нам раніцы сонца.[3]

«Новы» і «стары» свет маюць сваіх канкрэтных носьбітаў. Так, у вершы «Сцеражыцеся» «грамадзе вясёлых камсамольцаў», «маладняку мазоліста-нязграбнаму» супрацьпастаўляліся «цёмныя раці» папоў, ксяндзоў, гандляроў, паноў яснавяльможных. А. Дудар імкнуўся таксама стварыць гераічны вобраз змагара за народнае шчасце ў

[1] Дудар А. Беларусь бунтарская. Мн., 1925. С. 5.
[2] Там жа. С. 10.
[3] Дудар А. Беларусь бунтарская. С. 11.

ліра-эпічным творы «З паэмы 1920 год». Вобраз сялянскага сына Ігнася, які стаў паўстанцкім важаком у час польскай акупацыі, меў рысы досыць схематычныя, якія паўтаралі і замацоўвалі стэрэатып «сталёвага барацьбіта» і адпаведныя ідэі, якія гэты вобраз сцвярджаў: рэвалюцыйнае руйнаванне, бязлітаснае знішчэнне «старога» свету, нават калі яго ўвасабляюць немаўляты, народжаныя ў стане ворага. Сцвярджаў — адпаведна з новым рэвалюцыйным «чырвоным евангеллем»: «Усё паліць, руйнаваць без жалю!.. Загадаў Ігнась-атаман». Такому татальнаму руйнаванню, безумоўна, трэба было супрацьпаставіць станоўчую перспектыву, якая б апраўдвала ахвяры, засляпляла свядомасць, ствараючы ілюзію блізкага паслярэвалюцыйнага «залатога веку»: «Для таго пажары палалі, каб лягчэй жылося краіне»[1]. Падпальшчык гэтых пажараў бачыўся героем эпохі, пераможцам «у зорным шаломе», як Ігнась у канцы згаданай паэмы.

Другі зборнік вершаў «Сонечнымі сцежкамі» больш складаны і неаднастайны па спектры лірычных пачуццяў, ён мае завершаную кампазіцыйную будову, накшталт «Вянка» М. Багдановіча, падзяляючыся на шэраг тэматычных і настраёвых цыклаў. Выклікаючы да паэтычнага жыцця вобразы беларускай мінуўшчыны (вершы «Скарына», «Жалезны воўк», «Кастусь Каліноўскі» з першага цыкла «Анналы»), А. Дудар ствараў своеасаблівы нацыянальна-культурны пантэон, які ўжо прадвызначаў настраёвую афарбоўку іншых твораў. Гэта азначала, што ў паэтычнай мадэлі свету маладнякоўца А. Дудара пачала праяўляцца не рэвалюцыйна-пралетарская, а нацыянальна-культурная дамінанта, якая будзе ўзмацняцца на працягу 20-х гадоў (прычым не толькі ў творчасці А. Дудара) і паступова ператварацца ў апазіцыйную плынь мастацкай творчасці: апазіцыйную настолькі, наколькі ўсялякія праявы нацыянальнага жыцця рабіліся недазволенымі ў таталітарнай бальшавіцкай дзяржаве, абвясціўшай на XII з'ездзе КП(б)Б у 1929 г. рашучую барацьбу з «нацыянал-дэмакратызмам».

Рэвалюцыйна-пралетарскі пафас творчасці, вядома, не знікаў цалкам, але ён як бы адсоўваўся, пераводзіўся з мажорнага ладу ў лірычны мінор, афарбаваны пачуццямі смутку, сумненняў, якія не дазваляліся маладнякоўскай эстэтыкай. Гэты пафас становіцца менш узрушаным, эмацыянальным, у творах дамінуюць празаізмы, паўторы вядомых пастулатаў і даўно знаёмага кола вобразаў. Так, у цыкле «Навальніца» А. Дудар досыць вяла піша пра «Ленінскую зорку», якая свеціць «усім прыгнечаным і ўсім загнаным», пра «май», які «любіць

[1] Там жа. С. 21.

сонны ламаць буралом», пра «навальніцу», якая «над бяздоннем вякоў» пранеслася, як «чырвоны конь». Свежасці і навізны вобразаў ужо не было.

У цыкле вершаў «Сягоння» вельмі важным з'яўляецца мастацкі працяг Дударом урбаністычнай тэмы ў беларускай паэзіі. Пасля М. Багдановіча гэта не было ўжо тэматычным адкрыццём, але Дудар усё ж нагадаў у вершы «Вуліца, шырокая вуліца», што «ні Купала, ні Колас, ні Бядуля» гэтую гарадскую вуліцу «не масцілі строфамі». Такім чынам, ён звяртаў увагу на пэўную навізну гарадскіх матываў. Горад у яго ўспрыняцці ўжо не пачварны, не чужы і варожы (як у вершы «Стары горад»), а прывабны сваёй непазнанасцю:

Мне казалі калісь
— Беларусь —
гэта толькі балоты ды ўзгоркі,
ды народ, што сагнуўшыся ў крук,
лье свой пот у чужыя разоры.

Паплылі падарожнага крокі
Дый загаслі ў тужлівых ценях...
Я знайшоў Беларусь ненарокам
у сырых гарадскіх сутарэннях.[1]

У цыкле «Горад» адлюстравалася традыцыйнае для паэтыкі 20-х гадоў апяванне завадскіх гудкоў і фабрычных труб, сталёвага грукату варштатаў і будаўнічых рыштаванняў — усіх гэтых індустрыяльных вобразаў, якія ўспрымаліся як фетышы сацыялістычнага будаўніцтва, як пераможныя крокі рэвалюцыі ў заўтра. Творцам гарадской фабрычнай рамантыкі ў рускай паэзіі быў прызнаны лідэр пралетарскай літаратуры Аляксей Гасцеў. Нездарма да свайго цыклу «Горад» Дудар узяў у якасці красамоўнага эпіграфа радкі яго знаёмага і паслядоўніка ў беларускай паэзіі Алеся Гурло: «Горад — шум, горад — рай, горад — чары...» Менавіта А. Гасцеў, сам таленавіты вучань і паслядоўнік Э. Верхарна, імкнуўся як найвялікшую вартасць стварыць «лірыку рабочага руху», «лірыку — жалеза». Паводле яго ўласных прызнанняў, у сваіх творах рэвалюцыйнага перыяду ён намагаўся паяднаць «ідэалогію машыны» з «ідэалогіяй сацыяльнай рамантыкі». «Мы расцем з жалеза» — гэта тыповая гасцеўская метафара пераможнай рэвалюцыйнай індустрыі, якая гартуе і новага чалавека:

Смотрите! — я стою среди них, станков,

[1] Дудар А. Сонечнымі сцежкамі. Мн., 1925. С. 23.

молотков.
Вагранок и горн и среди сотни товарищей...
Гляжу на них и выпрямляюсь.
В жилы льется новая железная кровь.
Я вырос еще.
У меня самого вырастают стальные плечи и
безмерно сильные руки. Я слился
с железом постройки.[1]

У беларускай паэзіі такія індустрыяльныя гіпербалы з'явяцца хіба што падчас вядомага «ўдарніцтва» ў літаратуры пачатку 30-х гадоў. Гарадская і фабрычная вобразнасць 20-х гадоў і ў Дудара, і ў таго ж Чарота мякчэйшая: гэта не гасцеўская паэзія «рабочага ўдару», але паэзія «абуджаных гудкоў». Паэтычнае светаадчуванне Дудара сярод мноства стэрэатыпных вобразаў такога кшталту часам адшуквала бліскучую нязвыклую метафару, як, напрыклад, у вершы «Менск», калі паэт апісваў цуды электрычнасці:

Сонца золатам ў дах барабаніць —
Адбівае сталёвы рытм...
Як у казцы — вясёлая раніца
Вечарамі на бруку гарыць.[2]

У вершы «Цені» гэтага ж цыклу выразна адчуваецца перамена мажорнага ладу на мінорны. Рух і мітусня рэвалюцыйных пераўтварэнняў як бы прыпыняюцца, сцішваецца дзённы фабрычны грукат, а ў цішыні і стомленасці вечара, калі цені кладуцца на зямлю, паэт раптам чуе голас сваёй душы, у якім гучыць і прыхаваная сумная самаіронія:

І я, як вы. блудзіў па свеце.
Туляўся ў выбаінах зор.
Мне ў вочы кідаў вецер смецце
Старых, забытых абразоў.

Цяпер ізноў спляліся цені
Ў чароўны казачны вузор,
А я ўжо здзейсніў летуценні
Ў чырвоных выбаінах зор.[3]

Элегічнасць і задумлівасць настрояў паглыбляюцца ў цыкле «Сузор'і», напісаным пад выразным уплывам паэтыкі М. Багдановіча. Да цыклу А. Дудар узяў і багдановічаўскі эпіграф: «Узор прыгожых

[1] Гастев А. Поэзия рабочего удара. 6-е изд. М., 1926. С. 15-16.
[2] Дудар А. Сонечнымі сцежкамі. С. 40.
[3] Там жа. С. 43.

пекных зор гарыць у цемры небасхілу», што падкрэслівала накіраванасць вершаў у сферу прыгажосці. Паэт нібыта хоча ўцячы ад звону пераможных фанфараў, ён нібыта хоча знайсці сапраўдную таямніцу свету, той невядомы скарб, які выпадае з кругабегу часу, але застаецца па-за ім вечным і нязменлівым. Найлепшым правадніком на гэтым шляху паэт уяўляў М. Багдановіча, і адвечная краса то бачыцца паэту ў незямной дзявочай прыгажосці: «І цябе, агнямі сатканую з летуценняў і кволых нерваў, я цяпер безнадзейна шукаю». То гэтая краса пазірае на паэта дасканаласцю музейнага экспаната (старажытнай залатой бранзалеткі), і паэт спявае гімн «мастацкаму духу», які «ніколі не памрэ», у форме санета, што дужа нагадвае багдановічаўскі «Паміж пяскоў егіпецкай зямлі». То праз вершаваны радок пачынае струменіць неўтаймоўная адчайная туга ад ясна адчутага раптам сутыкнення з той чорнай сілай, якая моцна трымае на замку «прыгажосць», рабуючы беларускую душу, кінутую ў вір гістарычнага бяспамяцтва:

Нікому не буду верыць,
Нікога не буду чакаць —
Налажылі на нашы дзверы
Чорнага воску пячаць.[1]

Найбольш сімвалічнымі ў плане паглыблення светапогляднай мяжы, па адзін бок якой супакойваўся рэвалюцыйна-рамантычны пафас, а па другі ўзмацнялася гучанне нацыянальна-настальгічнай тэмы, аказаліся апошнія тры вершы, аб'яднаныя назвай «Лісты». Цэнтр светабудовы — Бацькаўшчына — бачыцца ўжо не ў святочных рэвалюцыйных убраннях, не індустрыяльна абноўленай. Яна як бы выступіла з таго змроку, адкуль клаліся цені, у сумным дакорлівым аблічча, без пышнага плюмажу «маяў» і «кастрычнікаў». Адвечныя рысы Бацькаўшчыны ў цыкле «Лісты» выпукліліся ў сімвалічным вобразе песні. Родная песня становіцца ў паэтавай руцэ харугваю змагання за чысціню душы, якую імкнуцца перайначыць на іншы лад чужынцы. Узняўшы гэтую харугву змагання, паэт адразу прадчуў і прадбачыў свой далейшы шлях: «Я не веру ні чарам, ні лёсу, толькі знаю — ляжацьму ў магіле»[2]. У гэтых «Лістоў» ёсць свой адрасат:

Вы прыйшлі з далёкіх ваколіц,
Вы прынеслі далёкія песні.[3]

Кожная новая страфа «Лістоў» — як чарговая ўспышка празрэння, як прыступка самапазнання:

---

[1] Дудар А. Сонечнымі сцежкамі. С. 56.
[2] Дудар А. Сонечнымі сцежкамі. С. 57.
[3] Там жа. С. 58.

За акном зарыдала катрынка,
А я б лепш паслухаў гармонік...

Я люблю нашы сінія казкі
Такімі, як іх складалі...[1]

У гэтым скразным супрацьпастаўленні чужому, наноснаму свайго крэўнага чуецца, як душа паэта выспельвае свой пратэст, робіцца ўпартай і мэтанакіраванай у захаванні кожнай нават дробнай рысачкі нацыянальнага быцця. У гэтым супрацьстаянні паэт набліжаецца да А. Міцкевіча і В. Дуніна-Марцінкевіча. Таму такое значэнне набывае для паэта казка — «такая, як яе складалі», ці «наша песня», якая «з балот ды з лесу». І ўрэшце гучыць фінальны акорд, які замацоўвае паэтава празрэнне і адначасова паказвае адзіны рэальны выхад для душы, што не жадае страціць духоўнае апірышча:

Многім многа яшчэ раскажа
Наша песня з кудлатых імшараў:
Ў ёй саткалі мы тонкую пражу
З непазнаных імглістых чараў.

Вось і ўпала з вачэй заслона.
Мы пазнаць непазнанае хочам.
Лягу я на зялёным улонні —
Буду слухаць, як песня стукоча.[2]

Заключны верш зборніка «Сонечнымі сцежкамі» напісаны ў тым жа танальным міноры і прасякнуты матывам расчараванасці, спаду бурапеннага шквалу маладнякоўскай дзёрзкасці і маладнякоўскіх ілюзій:

І ў нязнанай цьмянай далі словаў новых мы шукалі,
Словаў новых мы шукалі і не здолелі знайсці...[3]

Гэты верш па сутнасці з'яўляўся палемічным акордам-водгукам паэта на новую авангардную паэтыку, якая прымушала ламаць традыцыю, адмаўляцца ад яе, якая вышуквала новыя фармальныя канструкцыі ў паэзіі, цесна звязаныя з палітычнымі павевамі, што адцягвалі ўвагу ад нацыянальнай спецыфікі літаратуры. Ключом да палемічнага сэнсу верша Дудара з'яўляецца зарыфмаванае ў ім слова «апаяс», якое мае метафарычную семантыку адзінага універсальнага «пояса», які аперазаў сабою ўвесь свет:

А ў жытнёвым у прасторы рассыпалі песні зоры,

[1] Там жа. С. 58-59.
[2] Там жа. С. 59.
[3] Дудар А. Сонечнымі сцежкамі. С. 60.

Рассыпалі песні зоры каля возера ў трысці.
І не думалі ніколі, што ў нашай моцы доля,
што у нашай моцы доля і не вырвецца ад нас;
не магло нам і прысніцца — нашых думак калясніца.
Нашых думак калясніца — гэта свету апаяс.[1]

Такім «апаясам» свету — універсальнай паэтычнай фармальна-структуралісцкай школай — прэтэндавала ў 20-я гады стаць знанае расійскае таварыства «Общество изучения поэтического языка», больш вядомае сваёй гучнай абрэвіятурай ОПОЯЗ. Яно аб'яднала знакамітых філолагаў і тэарэтыкаў літаратуры (В. Шклоўскі, Б. Эйхенбаум, В. Брык, Ю. Тынянаў, пазней Р. Якабсон, Б. Тамашэўскі, В. Вінаградаў і інш.). Тэарэтычна «опоязовцы» былі блізкія да ўстановак футурыстаў і акмеістаў. Узвышана-містычная паэтыка сімвалізму імі лічылася састарэлай. Яны абагаўлялі прыём, канструкцыю, былі прыхільнікамі фармальна-тэхнічнай дзейнасці ў паэзіі. Гэта, як здавалася прадстаўнікам ОПОЯЗа, адпавядала ідэям будаўніцтва новай культуры, дзе не павінна было быць месца ніякай няпэўнасці і містыцы. Уплывовасць ідэй фармальна-мастацкага наватарства моцна адгукнулася і на Беларусі ў паэтыцы «Маладняка». Дудар адзін з першых адчуў небяспеку выраджэння паэзіі, калі яна адыходзіць ад выяўлення глыбокіх індывідуальных пачуццяў у сферу фармальнага прыёму. Палемізуючы з «апаясам», ён фактычна адстойваў права не толькі на адлюстраванне стану душы ў паэзіі, але аспрэчваў наогул усякі дыктат над паэзіяй, над творчасцю і над асобай творцы. Ён жа ўзнімаў і значэнне нацыянальнай мастацкай традыцыі (у вобразе «нашай песні з кудлатых імшараў»), вяртаў на шкалу паэтычных каштоўнасцей ідэалістычныя, ірацыянальныя прынцыпы светабачання (містыку непазнаных «імглістых чараў» уласнай, айчыннай незапазычанай песні). Гэта было ўзнаўленнем нацыянальных традыцый і фактычна ломкай авангарду, які пазбаўляў паэзію свабоднага творчага дыхання, укладваючы яе ў пралеткультаўскія ідэалагічныя рамкі і «опоязовские» фармальна-канструктывісцкія схемы. Так у літаратуры нараджалася палемічная паэтычная апазіцыя афіцыяльнаму ідэалагічнаму курсу, так ажываў у новых формах на новым гістарычным этапе нацыянальна-адраджэнскі ідэал.

Запаволены рытм доўгага 16-складовага радка з падхватваннем-паўторам ключавых семантычных канструкцый надае вершу А. Дудара асаблівую канцэптуальную значнасць у светапогляднай эвалюцыі паэта. Як бы здзіўлены сам сваім адкрыццём, ён паўтарае

[1] Там жа.

яшчэ раз, ужо з пытальнай інтанацыяй, тое, што прымусіла сцвердзіць сябе праз догму накінутых раней думак:

Хто ж казаў, што ў цьмянай далі словаў новых мы шукалі,
Словаў новых мы шукалі і не здолелі знайсці?
Новы дзень не за гарамі. Наша доля будзе з намі.
Наша доля будзе з намі днямі яснымі цвісці.[1]

Значыць, Бацькаўшчына заставалася ізноў як бы нашаніўскай, яе нацыянальны росквіт яшчэ прадбачыўся ў будучыні, «наша доля» не была яшчэ вызначана рэвалюцыяй, яна чакалася ў выніку нейкага новага гістарычнага павароту. Гэтыя думкі нараджаліся і мацнелі ў свядомасці беларускіх паэтаў — сыноў сваёй зямлі. Яны будуць прачытвацца ў вершах У. Дубоўкі, Я. Пушчы, Т. Кляшторнага, У. Жылкі і інш. У Дудара адчуваннем новага гістарычнага павароту быў прасякнуты амаль увесь зборнік «Сонечнымі сцежкамі». У святле разгледжаных тэндэнцый больш празрыстым бачыцца і сэнс верша «Песні, песні!», якім адкрываўся гэты зборнік. Паэт як бы ўтаймоўвае бунтарскі дух сваіх ранейшых «песень»:

Песні, песні! Даволі мяцежыць —
Ўспамінаць учарайшую быль.
Ваш нясмелы напеў не абрэжа
Срэбракованых струн журбы.[2]

Як рэфрэн у вершы паўтараюцца сімвалічныя радкі, дзе згадваюцца экзатычныя міфалагічныя вобразы кніжнага паходжання: гурыі і валькірыі. Першае слова, арабскага паходжання, гурыі — фантастычныя дзевы, якія сваімі спевамі асалоджваюць слых праведнікаў у раю; валькірыі ў скандынаўскай міфалогіі былі дзевамі ваяўнічымі, якія пасля бітвы выбіралі самых адважных палеглых воінаў, супраываджалі іх у замак бога перамог Одзіна, дзе прыслугоўвалі ім. Не выпадкова, відаць, выкарыстоўваў гэтыя засветныя міфалагічныя вобразы Дудар: ён прадбачыў новыя гістарычныя бітвы:

Прыйдзе час — ізноў паўстануць буры,
дні бліскучыя мятнуцца ў вырай, —
прыдзе радасць,
нежная, як гурыя,
ў ваяўнічай постаці валькірыі.[3]

Такім чынам, аспрэчваўся рэвалюцыйны ідэал, які ўжо нібыта прывёў да грамадскага раю.

---

[1] Дудар А. Сонечнымі сцежкамі. С. 60.
[2] Дудар А. Сонечнымі сцежкамі. С. 3.
[3] Там жа.

У 1926 г. А. Дудар выдаў трэцюю кнігу вершаў «І залацісцей і сталёвей» і паэму «Шанхайскі шоўк». Гэты год у грамадскім жыцці і ў сферы творчасці яскрава паказваў на час развітання з ілюзіямі, бо ўсё больш агідна і непрыхавана пачало высоўвацца жорсткае аблічча і ваяўнічая прырода створанага рэвалюцыяй таталітарнага грамадства. Рэчаіснасць нараджала тугу, прыносіла балючае ацверазейце. Ясенінскімі матывамі смутку і развітання напоўнены верш Дудара «Маладняку»:

Усё прайшло...
І следу больш няма —
І мяцежны шлях, і перазвоны...
Скрозь тугу, імглістасць і туман
Ўсё прайшло без крыўд і без праклёнаў.[1]

Наогул, адмаўляючы паэтыку фармальнага авангарду, Дудар сцвярджаў іншыя прынцыпы. Яшчэ не астыла палеміка аб імажынізме ў беларускім друку, калі кляймо ясеніншчыны азначала абвінавачванне ў ідэалагічных памылках, а ён свядома абірае ясенінскі паэтычны арыенцір, адгукаецца на яго смерць вершам, у якім падкрэсліваецца жыватворнасць уплыву С. Ясеніна на беларускую паэзію:

Запаліце жалобны агні —
Хай усюды яны загарацца:
Па паэце разанскіх ніў
Беларуская песня плача.[2]

Абарона ясенінскага ўплыву была абаронаю права на смутак у паэзіі, а значыць — выклікам рэвалюцыйнай авангарднай паэтыцы, якая лічыла ўсе пачуцці, апрача рэвалюцыйнай радасці, шкоднымі «ўхіламі», недаравальнай буржуазна-інтэлігенцкай млявасцю. Дарэчы, дыялектыка смутку і радасці ў рэвалюцыйнай эстэтыцы ў сваёй аснове мела перайначаны пад новы светапогляд хрысціянскі архетып, паводле якога нараканне, сум, туга лічыліся грахоўнымі пачуццямі, і чалавек для свайго добрага самапачуцця меўся поўніцца пачуццём хрысціянскай радасці і ўдзячнасці Богу за тое, што пушчаны Ім на свет пад яго Усявышнюю апеку. «Чырвонае евангелле» рэвалюцыі прыстасавала гэту глыбінную хрысціянскую мудрасць пад сваю сацыялагічную і эстэтычную дактрыну, стварыўшы і адпаведную паэтыку, якой напачатку захапляўся і Дудар (верш «Я малады» і інш.). Але і адыход яго ад гэтай паэтыкі быў відавочным. Канцэптуальным у гэтым сэнсе быў менавіта ясенінскі ўплыў, з лірычным смуткам яго

[1] Дудар А. Сонечнымі сцежкамі. С. 60.
[2] Аршанскі Маладняк, 1926. № 1(3). С. 34.

вершаў. Таксама цікавым з'яўляецца факт, што паэма «Шанхайскі шоўк» была прысвечана арыгінальнай расійскай паэтэсе Марыі Шкапскай з характэрным подпісам-тлумачэннем: «Затым пра Кітай пяю я, што кахаю сваю Беларусь». М. Шкапская выбівалася з рэчышча расійскага рэвалюцыйна-пралетарскага авангарду: яе сімволіка крыві была асуджэннем, а не апраўданнем рэвалюцыі. У апублікаваным у 1923 г. вершы яна выказвае прадчуванне гасподняй кары за гэтую кроў, назваўшы свой час і сучаснікаў па рэвалюцыйнай эпосе «адступнікамі» ад хрысціянскага закону:

Бог всех кровей — и темных и червонных,
Страшнейшую из кар своих готовь, —
Отступники древнейшего закона.
Мы по земле ступали непреклонно
И многую явили свету кровь.[1]

Такім чынам, у расійскай паэзіі блізкімі па духу для А. Дудара былі паэты далёка не рэвалюцыйнага авангарду, а хутчэй тыя, хто ставіў пад сумненне каштоўнасці рэвалюцыі і яе ідэалы, узрошчаныя на вялікай крыві.

Будучыня для А. Дудара па-ранейшаму заставалася ідэальнай субстанцыяй — бліскучай і вялікай, але калі ў ранейшых вершах паэтычнае «сёння» ўспрымалася як заканамерны, асвечаны рэвалюцыйным энтузіязмам шлях да яе, то цяпер адлегласць паміж мінулым і будучым павялічвалася, а шлях быў заімглёны ў сваіх канечных выніках:

Шмат было прастору і журбы,
Шмат імкненняў звыклых і нязвыклых...
О, як цяжка сцежкі церабіць
Да шляхоў далёкіх і вялікіх![2]

У зборніку «І залацісцей і сталёвей» найбольш праблемным і характэрным у плане выяўлення тагачаснага стану душы паэта з'яўляецца цыкл «Трыумф». Паэт ва ўладзе сумненняў, пакутлівага роздуму:

Я не знаю, што будзе заўтра:
Мне сягоння — апошняй мяжой;
Дні стаяць сталёваю вартай
Паміж будучынай і мной.[3]

Важным з эстэтычнага боку тут ізноў аказваецца паняцце будучыні. «Будучына з сінімі крыламі», якой хоча маліцца паэт, — гэта новы мастацкі ідэал, адсунуты ўдалеч, ледзь не за гарызонт. Быў час,

---

[1] Наши дни. Худ. альманах. М.; Пг., 1923. № 3. С. 128.
[2] Дудар А. І залацісцей і сталёвей. Мн., 1926. С. 5.
[3] Там жа. С. 9.

калі ён здаваўся блізкім і адчувальным у рэальных вобразах (новага дня, напоўненага энтузіязмам працы; новага горада з адзнакамі індустрыяльных поспехаў; новага чалавека са свядомасцю нязломнага рэвалюцыйнага змагара, для якога свет падзяляўся вельмі проста — на ворагаў і сваіх). Той «новы дзень» кантраставаў са змрочнай дарэвалюцыйнай мінуўшчынай, цяпер «будучына з сінімі крыламі» кантраставала з душэўнай няўтульнасцю тагачаснага «сёння». Знікала тая духоўная глеба, якая давала ўпэўненасць у справядлівасці і заканамернасці зададзенага рэвалюцыяй грамадскага шляху. Мастацкая свядомасць абцяжарвалася сумненнямі і ваганнямі. Адпаведна істотна змянялася пачуццёвая афарбаванасць вершаў: калі раней у радках вылівалася нястрымная радасць, то вельмі хутка такім жа нястрымным патокам радкамі завалодвала туга («Звініць прасторамі туга...»).

У цыкле «Скрыжалі» Дудар зноў як бы незнарок закранае пытанні літаратурнага жыцця і літаратурнай палемікі. Ключавое слова-вобраз «узвышша» з'яўляецца невыпадкова ў адным з сямі фрагментаў, і Дудар тонкай пачуццёвай натурай адчуў, што «ўзвышша» — гэта не проста творчая суполка, гэта смяротны бой з жалезнаю ўладай, бой, дзе зразумела, хто будзе фізічным пераможцам, а хто — пераможцам духоўным:

І ні лютае гора, ні балючая крыўда
не павіснуць на крыллях.
Прыдуць людзі ліхія, ды з каменнямі прыдуць,
прыдуць з крыкам звярыным.
Будуць бэсціць адважных, што ўзняліся
на ўзвышшы,
І ад злосці бяссільнай, як ваўкі, заскавычуць —
не павіснуць на крыллях.[1]

А між тым Дудар не быў сябрам «Узвышша», застаўшыся ў «Маладняку» пасля першага расколу. Ён адышоў ад «Маладняка» разам з М. Чаротам, А. Вольным, М. Зарэцкім на зімовым зломе 1927-1928 гг.[2] Сімволіка «ўзвышша» ў гэтым вершы, магчыма, шырэйшая, чым прывязка толькі да канкрэтнай арганізацыі, але сутнасна — і логікай, і семантыкай самога вобраза — яна адлюстроўвала апазіцыйнасць душы паэта адносна афіцыйнай рэчаіснасці. Паэту часам хочацца вярнуцца ў той стан, калі ўсё было зразумелым і простым, хочацца ізноў знайсці страчаную глебу, прабіцца назад да вытоку: «Пачну спяваць пра тую сінь, што першую спаткала вока».

[1] Дудар А. І залацісцей і сталёвсй. С. 43.
[2] Хроніка // Росквіт. 1928. № 1.

Але вырвацца з палону тугі і сумненняў нялёгка. Вызваліцца з гэтага палону на нейкі час дазваляе каханне — ізноў жа ў пэўнай меры ілюзія, часовая чароўная рэальнасць, якую стварыў паэт сам сабе, якая дазваляе схавацца ўнутры яе, як у яшчэ не ўзятай сумненнямі і расчараваннямі крэпасці. «Усё загіне ў свеце, ўсё загіне — не загіне толькі палкі момант», — з крышачку багемным адценнем прамаўляў паэт, і гэта дало падставу крытыкам, падчас агульнага сходу Магілёўскай філіі «Маладняка» (2.01.1927), гаварыць пра зборнік «І залацісцей і сталёвей» як пра «ўпадніцкі»: Дудар «шукае шляхоў, часам траціць іх і ўпадае ў чысты «эротызм»[1].

1927 год для А. Дудара быў шчаслівым і зацішлівым, як перад бурай. У гэты час ён літаратурны сакратар ЦБ «Маладняка», рэдактар часопіса «Маладняк». Шчаслівым гэты год быў таму, што ён стаў студэнтам літаратурна-лінгвістычнага аддзялення педфака БДУ, ажаніўся з прыгожай дзяўчынай, таксама маладнякоўскай паэткай Наталляй Вішнеўскай, якой прысвяціў нямала душэўных шчырых вершаў. Зацішлівым таму, што ў гэтым годзе ў Дудара не выйшла ніводнай кнігі, хоць папярэдні год быў дужа плённы для яго на выданні (апрача зборніка паэзіі «І залацісцей і сталёвей» і паэмы «Шанхайскі шоўк», выйшаў зборнік апавяданняў «Марсельеза»), Перад бурай таму, што наступны 1928 год стане для А. Дудара трагічна пераломным, бо сыйдуцца ў першай пробнай сутычцы сам-насам два волаты: Паэт, духоўны зрок якога шукаў адзнакі «будучыні з сінімі крыламі», і Монстр бальшавіцкай дзяржавы, які прагнуў бязмежнай улады і дыфірамбаў. Гэтае змаганне было пагібельным для паэта. Пачаткам стала шырокавядомая тэатральная дыскусія. Перад гэтым з рэпертуараў беларускіх тэатраў былі выкінуты ўсе значныя нацыянальныя творы («Тутэйшыя» Я. Купалы, «Апраметная» В. Шашалевіча), а таксама класічныя творы сусветнай драматургіі, перакладзеныя на беларускую мову. Замест гэтага беларускую сцэну запаланілі далёка не лепшыя ўзоры пралетарскай тэматыкі на рускай мове. Распачаў тэатральную дыскусію М. Зарэцкі. Яго падтрымаў А. Дудар, які тэатральную справу ўспрымаў як сваю крэўную (адбіўся, мабыць, яго ўдзел у трупе У. Галубка). У артыкулах «Даволі анекдотаў» і «Таптанне на месцы: («Бронецягнік» — БДТ-1)» ён выступіў за нацыянальную самабытнасць беларускага тэатра, за пашырэнне ў ім таленавітых твораў нацыянальнай драматургіі. Тагачаснае партыйнае кіраўніцтва расцаніла погляды Дудара і Зарэцкага як «буржуазна-нацыяналістычныя» і прыняла адпаведную пастанову. Гэта быў пагрозлівы знак

[1] БДАМЛіМ, ф. 225, воп. 1, адз. зах. 14, арк. 65.

аб тым, што ўсякі клопат пра нацыянальнае адраджэнне будзе расцэньвацца як варожая з'ява — «нацдэмаўшчына». Паляванне на «нацдэмаў» было абвешчана, і першымі ахвярамі былі, вядома ж, беларускія пісьменнікі.

Тым часам адбываліся літаратурныя пертурбацыі. На Усебеларускім з'ездзе «Маладняка» ў лістападзе 1928 г. ён быў рэарганізаваны ў БелАПП — арганізацыю, якую Антон Адамовіч назаве «бальшавіцкай літаратурнай агентурай»[1]. А. Дудар, М. Зарэцкі, М. Чарот, А. Вольны, якія стаялі ля вытокаў стварэння «Маладняка», але ў пачатку 1928 г. выйшлі з яго і далучыліся да згуртавання «Полымя», успрынялі гэтую з'яву як хаўтуры па «Маладняку», як развітанне з творчым вольным шляхам развіцця беларускай літаратуры, якая трапляла ізноў пад таталітарны ідэалагічны прэс. Дудар, перажываючы распад арганізацыі, падчас з'езда напісаў і пусціў па руках экспромт, у якім канец «Маладняка» апісваў ў досыць змрочных сімвалах: «Дол капалі яму далакопы даўно, далакопы чужыя, не нашы». Сябе і сваіх сяброў, якім не ўдалося прадухіліць рэарганізацыю, паэт бачыў як на пахаванні — «над глыбокай і свежай магілай»:

Дол капалі яму далакопы даўно,
Далакопы чужыя, не нашы:
— Вы падмурак для нас, для сяўбы нашай гной,
Для жывёліны нашае паша...
Самі вінны ва ўсім. Ляжа ганьба на нас;
Наша воля, наш розум і сіла
Хай маўчаць і цяпер, ў гэты дзень, ў гэты час
Над глыбокай і свежай магілай.[2]

Такім чынам, нацыянальна-адраджэнскі міф, які пераадольваў усёй сваёй ранейшай сутнасцю «Маладняк», вяртаўся ў свядомасць літаратараў, выклікаючы ў іх пачуццё віны за адступніцтва ад яго і адчуванне фатальнасці далейшага разлому асноў нацыянальнага быцця.

У снежні 1928 г. у газеце «Савецкая Беларусь» з'явіўся адкрыты ліст А. Александровіча, А. Дудара і М. Зарэцкага, вядомы як «Ліст трох», у якім яны заяўлялі аб сваім выхадзе з ліку студэнтаў БДУ. Гэта быў і публічны пратэст маладых пісьменнікаў супраць зняважлівых адносін да іх як да творцаў нацыянальнай культуры, бо перад гэтым у студэнцкай насценгазеце быў змешчаны абразлівы пасквіль, у якім

---

[1] Адамович А. Белорусское литературно-художественное объединение «Узвышша» // Неман. 1993. № 7. С. 139.
[2] Архіў КДБ РБ, СП р. 20951-с, т. 19, арк. 190.

яны былі абвінавачаны ў «групаўшчыне», «замкнёнасці» і «беларускім шавінізме».

Маладыя пісьменнікі, якіх падтрымаў Эпімах-Шыпіла, з гонарам абараняліся ад цынічных, з палітычнай афарбоўкай, нападак: «Беларускіх пісьменнікаў абвінавачваюць у групавой «замкнутасці», быццам не разумеючы таго, што з першых дзён паступлення ва Універсітэт ніводзін студэнт не можа быць аднакава дружным як з тымі, з якімі ён некалькі год працаваў, так і з тымі, якіх ён першы раз бачыць у вочы. Беларускіх пісьменнікаў абвінавачваюць у «беларускім шавінізме», не маючы на гэта абсалютна ніякіх падстаў, калі не лічыць таго, што гэтыя «пісьменнікі» не ў прыклад іншым студэнтам усюды і заўсёды гаворыць па-беларуску. Беларускіх пісьменнікаў абвінавачваюць у тым, што яны чыста апранаюцца, носяць гальштукі, каўнерыкі, капялюшы, акуляры (які злачынны «шык!»), маюць на галаве валасы, а ў кішэні насавыя хусцінкі. Беларускіх пісьменнікаў абліваюць памыямі самай бруднай хуліганскай лаянкі, абзываючы «животными», раўняючы з «сабаками» і ўжываюць іншыя непрымальныя ў сценах Універсітэту прыёмы»[1]. Так пачынаўся наступ алігархічнай партыйнай улады на беларускую культуру і яе носьбітаў. У 1930 г. аўтараў «Ліста трох» прымусяць напісаць яшчэ адзін «Ліст...», у якім свой папярэдні яны будуць вымушаны прызнаць «палітычнай памылкаю».

У 1928 г. у А. Дудара выйшаў паэтычны зборнік «Вежа». Туды, праўда, не ўваходзілі вершы, што часам ён асмельваўся паказаць сябрам. Самае набалелае адкрыта выказвалася ў іх. Вось, напрыклад, пачатак верша, напісанага, па ўсім відаць, як мастацкі водгук на тое паляванне за «нацдэмамі», якое распачалося ў сценах беларускага універсітэта: «Цені блудзяць па твары, Сэрца точыць нуда. Сёння лепшы таварыш Можа цябе прадаць...» Гэты верш сярод іншых забралі ў паэта пры арышце і далучылі да справы як доказ «пісання і распаўсюджвання вершаў антысавецкага характару»[2]. «Цені» і «нуда», якія непакоілі паэта і трывожнымі пачуццямі напаўнялі яго ранейшыя вершы, тут выступаюць без сваёй адцягненай сімвалічнай апраткі, яны маюць канкрэтныя і жорсткія прычыны: «сёння лепшы таварыш можа цябе прадаць», «скажы па-свойму слова, крыкнуць — ты шавініст», «прыйшлі вы да нас у госці і нам надзелі ярмо». Трэба было мець мужны дух, каб пісаць у тыя гады такое, дый яшчэ

[1] Ліст у рэдакцыю // Савецкая Беларусь. 1928. 4 снеж.
[2] Матэрыялы пра арышт А. Дудара і тэкст верша гл.: Міхнюк У. «Але без торгу і без слоў мы аддаём сваіх герояў» // Беларуская мінуўшчына. 1993. № 1. С. 50-56.

паказваць сябрам. Але Дудар ведаў, што ён піша праўду — горкую, бязлітасную праўду — і хацеў, каб праўда была пачута.

Легендарным стаў верш А. Дудара «Пасеклі наш край папалам», які фактычна быў прычынаю яго арышта ў сакавіку 1929 г. Знайшоўся і верны паслугач А. Падбярэзскі (псеўданім вядомага літаратурнага пагромшчыка А. Гародні), які тут жа выступіў з артыкулам-даносам пад тэндэнцыйнай назвай «На струхлелым карчы». У ім ён абвінаваціў усю творчасць паэта, асабліва зборнік «І залацісцей і сталёвей», у «нацыянал-дэмакратызме», а верш «Пасеклі наш край папалам» назваў «выразна контррэвалюцыйным»[1]. Вонкава гэты верш быў нібыта прысвечаны тэме, якая паспела стаць традыцыйнай у беларускай паэзіі 20-х гадоў — трагічнаму падзелу Беларусі паміж Расіяй і Польшчай:

Пасеклі наш край папалам,
Каб панскай вытаргаваць ласкі.
Вось гэта — вам, а гэта нам,
Няма сумлення ў душах рабскіх.[2]

Толькі раней трагічнае гучанне гэтай тэмы было звязана з асуджэннем змрочнага жыцця «там», на Захадзе, па той бок мяжы. А ў вершы Дудара заходні і ўсходні бакі прыроўніваліся зусім як у п'есе «Тутэйшыя» Я. Купалы:

Распаўся б камень ад жальбы.
Калі б ён знаў, як торг над намі
Вядуць маскоўскія рабы
З вялікапольскімі панамі.[3]

Таксама адгукнуліся і ажылі тут хлёсткія радкі купалаўскага верша «Наша гаспадарка»: «Ці доўга будзе нам заломам Варшава панская і рабская Масква?!» Сімвалічна, што верш Я. Купалы быў напісаны ў 1919 г. у Смаленску, А. Дудар за свой верш «Пасеклі наш край папалам» быў на тры гады сасланы таксама ў Смаленск. Верш А. Дудара надзвычай экспрэсіўны, у ім гучыць гнеўнае расчараванне, што лепшыя надзеі на адбудову роднага краю не спраўдзіліся, што ўсё жыццё наскрозь прасякнута лжывай цынічнай прапагандай, а ідэал вольнай квітнеючай Бацькаўшчыны адсоўваецца ўсё далей і далей ў нябыт:

О, ганьба, ганьба! У нашы дні
Такі разлом, туга такая!
...І баюць байкі баюны

---

[1] Падбярэзскі А. На струхлелым карчы // Маладняк. 1929. № 4. С. 103.
[2] Беларуская мінуўшчына. 1993. № 1. С. 51.
[3] Там жа.

Северо-западного края...
Плюють на сонца і на дзень
О, дух наш вольны, дзе ты, дзе ты?..[1]

Паэт не баіцца выказаць сваё абурэнне тым, што беларускія справы вырашаюцца не на Беларусі, а ў Маскве «мураўёўскімі нашчадкамі»: «Не смеем нават гаварыць і думаць без крэмлёўскай візы». Моцным акордам гучала канцоўка верша, у якой паэт не сумняваўся, што за сапраўдныя вольнасць і росквіт Беларусі трэба яшчэ змагацца, і гэтае змаганне павінна будзе вызначыць канчаткова лёс Беларусі: «Ці са шчытом, ці на шчыце ў краіну нашу зноў мы прыдзем». Безумоўна, гэта быў дзёрзкі і смелы выклік бальшавіцкай уладзе, якая распачала татальны наступ на беларушчыну, паступова вынішчаючы ўсё нацыянальна адметнае, творчае, жывое.

Характэрна, што ў тагачаснай рускай паэзіі, якую пры ўсім духоўным супрацьстаянні ўсходняму ўплыву добра ведаў А. Дудар, быў верш малавядомага зараз паэта І. Іонава «Развітанне» («Прощание»), дзве дваццаціраднковыя страфы якога тэматычна ўяўлялі сабою дыялог закаханых.

У першай, жаночай, частцы каханая, выпраўляючы свайго суджанага ў вялікі цярністы шлях на «змаганне з лёсам», дае яму сімвалічны наказ: «И вернись, вернись, мой милый, со щитом иль на щите». Кальцавая кампазіцыя верша прадугледжвала паўтор — рэха гэтага наказу. І ён гучыць у канцы другой, мужчынскай, часткі, калі герой, зведаўшы шмат цяжкіх пуцявін і выйшаўшы «из жизненного горна» моцным, як сталь, дае абяцанне вярнуцца «со щитом иль на щите». Калі ў рускага паэта гэты матыў вяртання «з перамогаю ці пераможаным» гучыць у прыватна-інтымнай сферы, то верш беларускага паэта непасрэдна закранае самую сэрцавіну грамадскага жыцця і выяўляе той змагарны дух у барацьбе за айчыну, які быў уласцівы рыцарскай рамантычнай паэзіі на Беларусі часоў А. Міцкевіча. Дудар узнаўляў такім чынам перарваны ланцужок літаратурна-мастацкай традыцыі, вяртаў нацыянальна-патрыятычную дамінанту ў сваю паэзію.

У ліпені 1930 г. А. Дудар быў арыштаваны ў Смаленску па справе «Саюза вызвалення Беларусі» і прывезены ў Мінск на допыты. Па гэтай справе ён не быў абвінавачаны, хоць амаль год правёў у турме НКУС, а ў 1931 г. вярнуўся ў Смаленск працягваць ссылку. Па сканчэнні яе тэрміну прыехаў у Мінск. Чарговы і апошні раз яго арыштавалі ў кастрычніку 1936 г. Дапытвалі і катавалі на працягу

[1] Там жа.

года. У 1937 г. сталінскі карны орган — «выязная сесія Вярхоўнай калегіі Вярхоўнага суда СССР» на сваім закрытым судовым пасяджэнні прысудзіла паэта да расстрэлу. Ён загінуў 29 кастрычніка 1937 г. — гэта дата смерці многіх беларускіх пісьменнікаў-маладнякоўцаў — М. Чарота, А. Вольнага, М. Зарэцкага і інш.

У прамежку паміж смаленскай ссылкай і апошнім арыштам А. Дудар працягваў займацца літаратурнай творчасцю. Найбольш перакладаў. Але з'явіліся і новыя арыгінальныя творы. У 1935 г. асобным выданнем выйшлі дзве яго паэмы: «Вайна за мір», напісаная ў 1930 г., і «Слуцак» (1932-1933). Гэтыя творы былі апошнім знішчальным ударам А. Дудара па бальшавіцкім парадкам, адзінай магчымай формай пратэсту. Безумоўна, паэт не мог адкрыта, як у вершы «Пасеклі наш край папалам», выказаць свае думкі, але ён абраў у гэтых творах для свайго змагання іронію і гратэск. Ён гіпербалізуе і даводзіць да абсурду бальшавіцкую ўстаноўку на перайначванне і перабудову свету. У паэме «Вайна за мір», сама назва якой уяўляе гратэск, Дудар апісвае чарговы этап «барацьбы за сацыялізм», надаючы імпэту і важнасці гэтай справе клічнікамі і паўторамі:

На фронт! На фронт! Жыццё ўзнялося дыбам!
Прыйшла пара яго перарабляць:
Як цяжкая базальтавая глыба.
Надвое раскалолася зямля.[1]

Скразное паўтарэнне ў паэме адрывістых клічнікавых выразаў: «На фронт! На фронт!» або «Вайна! Вайна!» нагнятае ўражанне ненармальнасці, абсурднасці самой сітуацыі, калі «вайна» саміх з сабой доўжыцца бясконца і бесперапынна. Аб'ект гэтай «вайны» таксама абсурдны — глухія завулкі, сівыя бабулькі, пахілае і нямоглае аблічча якіх так не стасуецца з гэтым сталёва нязломным заклікам: «На фронт! На фронт!» У «ворагі» апроч «зацвілай бабулькі» запісаны таксама інтэлігент, у якога «ў кішэні ля дыплома інжынера зашыфраваны ліст Пуанкарэ». І гэта ні што іншае, як тонка прыхаваная пародыя на атмасферу суцэльнага падсочвання і падазрэнняў у «шпіянажы», культываваную ўладай у тыя гады.

У паэме «Слуцак» матыў абсурднасці ўсяго, што робяць улады, і прыхаваная іронія выступаюць яшчэ больш выразна. Свайго апагею гэты матыў дасягае ў раздзеле пра старога агранома, які як практык і прафесіянал выказваў пярэчанні адносна ранняй сяўбы ў калгасе. Аднак для бальшавікоў не магло быць нічога нездзяйсняльнага:

---

[1] Дудар А. Слуцак. Паэмы. Мн., 1935. С. 8.

«Райкам сказаў — бальшавікі Умеюць дужацца з прыродай». Сумнай іроніяй гучыць у паэме матыў перамогі бальшавікоў над прыродай:

Чаго не здолелі вякі,
Тут вырашалася ў паўгода.
Ў казіны рог бальшавікі
Загналі слуцкую «прыроду».[1]

Праз прызму сваёй сумнай іроніі Дудар прапускае ледзь не кожную з'яву тагачаснага жыцця, за вонкавай «одай» у гонар чарговых «перамог» бальшавікоў даючы зразумець свой унутраны мастакоўскі пратэст супраць іх гвалтоўнага ўмяшання ў жыццё. Умела ўплятае Дудар для сваіх мэтаў у канву паэм і гістарычныя рэаліі. Так, у паэме «Вайна за мір», падпарадкоўваючы ўсіх закліку «На фронт! На фронт!», паэт выводзіць на сцэну постаці гістарычнага мінулага:

З-пад курганоў, з узвышшаў і з далінаў,
З магілы, з-пад зімшэлае пліты
Ўстаюць на бой пахолкі Гедыміна,
Дружыннікі Івана Каліты.[2]

Больш дакладна ў трыццатыя гады і нельга было сказаць пра тое, з кім і супраць каго ідзе вайна, сказаць пра сапраўдныя гістарычныя адносіны паміж Масковіяй і Беларуссю. І бальшавіцкія цэнзары прапусцілі гэта, мабыць, не дужа абазнаныя ў гісторыі, даўно забыўшы пра варожае супрацьстаянне некалі Гедыміна і Івана Каліты, якія ачольвалі дзве магутныя канфрантуючыя дзяржавы. У паэме ж «Слуцак» яўна гучалі матывы Слуцкага паўстання 1920 г. Паэт, вядома, не мог прама выказаць свае адносіны да паўстання, героі якога ў творы характарызуюцца хутчэй адмоўна. Але паміж радкоў гучыць гонар за тое, што гэтае змаганне было на Случчыне, што была беларуская армія, а мэтаю змагання быў незалежны лёс Беларусі. Безумоўна, у гэтых творах сапраўдная пазіцыя аўтара была дастаткова завуаліраваў, бо іначай гэтыя творы не маглі б з'явіцца ў друку. Пазіцыя Дудара, схаваная за расхожымі фразамі і ідэямі пануючай тады ідэалогіі, праступала ў тым, наколькі ён утрыраваў, даводзіў да шаржу тыя ці іншыя партыйныя ідэалагемы. Вось, напрыклад, тыповая дудараўская іранічная гіпербала: характарызуючы бальшавікоў, якія заўсёды ішлі «наперад жалезнымі крокамі», ён падкрэсліваў: «і жыццём, і каханнем, і пяшчотаю матчынай быў для вас партбілет». Або, параўноўваючы ўзровень ранейшага і цяпера-

[1] Дудар А. Слуцак. Паэмы. С. 89.
[2] Там жа. С. 8.

шняга жыцця беларускага гаспадара, у якога ў хляве «болей дзірак, чымся сценак», хоць ён есць зараз «засквараную зацірку», Дудар задаваў нечаканае шматзначнае пытанне:

Хай і смачнейшая яна
Ад той, што некалі бывала.
Але хіба ішла вайна
Ўсяго за адрабінку сала?[1]

Гэтае пытанне па сутнасці падрывала ўвесь рэвалюцыйны «эдэмскі» міф аб пабудове шчасця для працоўных. Вынікі «буралому» — сумныя і трагічныя — былі ўжо добра бачныя ў 30-я гады, але патрэбна была мужнасць і новы код «эзопаўскай мовы», каб аб гэтым уголас прамовіць.

Змаганне двух волатаў-асілкаў: Паэта і Монстра дзяржавы скончылася фізічным знішчэннем паэта. Але гэта была вонкавая перамога Монстра, які замахваўся на большае — на сам несмяртэльны дух, які аказаўся яму непадуладным. Сапраўды, душу Беларусі, прагу яе да свабоднага жыцця, святло нацыянальна-адраджэнскай ідэі, што палала ў сэрцах яе паэтаў, нельга было ні забіць, ні знішчыць. Гэта была духоўная, непадуладная дзяржаве з яе жорсткім цынізмам субстанцыя, высокая праўда якой мацавалася векавымі традыцыямі. Паэт як фізічная асоба быў рэабілітаваны ў 1957 г. Духоўна ж ён быў заўсёды недасягальна вышэйшым за свайго ашчэранага даспехамі і зграяй паслугачоў супраціўніка. З высокай чыстай душой, якая марыла аб «будучыні з сінімі крыламі», сумленным, таленавітым, цалкам адданым літаратуры і Бацькаўшчыне, паклаўшым жыццё на алтар гэтага служэння — такім бачыцца сёння паэт-маладняковец Алесь Дудар.

[1] Дудар А. Слуцак. Паэмы. С. 74.

Раздзел 5

У МАЛАДНЯКОЎСКІМ ПАЭТЫЧНЫМ КОЛЕ (С. ДАРОЖНЫ, А. ВОЛЬНЫ, Н. ВІШНЕЎСКАЯ, Н. МАРКАВА)

Сярод плеяды выдатных маладнякоўскіх паэтаў імёны Сяргея Дарожнага (сапраўднае яго прозвішча Серада) і Анатоля Вольнага (Ажгірэя) ззяюць сціплымі дый самабытнымі зорачкамі. Авангардная паэзія ствяралася маладымі творцамі, а ім самім лёсам было наканавана навечна захаваць сваю маладосць, таму што кожны з іх уласным жыццём расплаціўся за паэтычныя радкі прызнання ў любові Бацькаўшчыне-Беларусі. Рэпрэсіраваныя ў 1936 г. як «нацдэмы» яны абодва загінулі: А. Вольны быў расстраляны 29 кастрычніка 1937 г., а С. Дарожны загінуў у лагеры на Далёкім Усходзе летам 1943 г.

Шчыра і захоплена верылі маладнякоўскія паэты ў пачатак новай вялікай эпохі, якую адкрыла рэвалюцыя, ды ў светлую будучыню сваёй краіны, хоць геаграфічна парэзанай на часткі. Яны віталі яе шчыра і самаадданa, атаясамліваючы айчыну з пралетарскай дзяржавай:

Табе аддаю я, рэспубліка, ўсё
І голас мой. сонцам наліты.
Я поплеч з табою —
Крысо у крысо
На штурмах эпохі вялікай.[1]

Так Сяргей Дарожны працягваў у 30-я гады размову пра лёс Бацькаўшчыны. З вершаў, прысвечаных ёй, ён і пачаў свой шлях у літаратуру. «Беларусь больш ня стане крыжам пры дарозе з Хрыстом распятым», — такую мастацкую думку аб будучым гістарычным лёсе Беларусі выказаў ён яшчэ пятнаццацігадовым юнаком у вершы, які, па ўспамінах С. Шушкевіча, заўважыў і падтрымаў сталы ўжо тады майстра Кузьма Чорны[2]. Тры кнігі С. Дарожнага пабачылі свет: «Звон вясны» (сумесна з І. Плаўнікам, 1926), «Васільковы россып» (1929) і «Пракосы на памяць» (1932). Быў падрыхтаваны рукапіс чацвёртага зборніка, але ён з друку не выйшаў і след яго хутчэй за ўсё згубіўся ў архівах НКУС. Маладнякоўскім вершам С. Дарожнага ўласцівы чысты глыбокі лірызм, імпрэсіяністычныя малюнкі звязаны ў асноўным з выяўленнем пачуццяў на грунце прыродаапісальнай. У рытме,

---

[1] Дарожны С. Пракосы на памяць. Мн., 1932. С. 5.
[2] Рылко М. Поэт из Слонима // Гродненская правда. 1979. 22 апр.

інтанацыі, каларыстычнай вобразнасці часта можна адчуць ясенінскі ўплыў і вучнёўства ў старэйшых паэтаў — лідэраў «Маладняка». «Васількі Дарожнага часта калыша вецер з чужых палёў. Але гаворачы сур'ёзна, які паэт пасля Гамэра не прыслухоўваўся і не наследаваў другіх», — гэта словы з рэцэнзіі крытыка Я. Плашчынскага на кнігу «Васільковы россып» С. Дарожнага[1]. Можна сказаць, што С. Дарожнаму пашанцавала, бо такі ўдумлівы і добразычлівы голас крытыка, які разбіраецца ў тонкасцях паэтыкі, а не дакарае паэта за «памылкі» і «ўхілы», быў ужо ў 1929 г. вялікай рэдкасцю.

Крытык адзначаў напеўнасць і меладычнасць, вобразную метафарычнасць вершаў маладога паэта, літаратурнасць раскрыцця ім тэмы кахання: «Яго каханне, як і некаторых другіх, у значнай ступені поза на літаратурнае каханне суседзяў. Але ў гэтым не вялікая, як кажуць, бяда. Поза рыцарскай паэзіі кахання ў элегантнай сюжэтнай форме ў свой час абышла ўсе еўрапейскія літаратуры»[2]. Такі крытычны падыход /да паэзіі быў рэдкім і незвычайным у канцы 20-х гадоў, бо нічога «пралетарскага» не было ў летуценным вершы С. Дарожнага «У строях белых...»:

Ў строях белых над берагам сонным і стромкім
Ты стаіш, нахіліўшы свой стан,
І ў вачах — у блакітных палонках —
Калярусцца белая рань.
Ружавее вада, як зара на палёх,
Ціха хвалі да берагу ймкнуцца,
Вецер песціць бялявы паркаль на грудзёх, —
Ты не знаеш, каму ўсміхнуцца...[3]

У цэлым жа трэба адзначыць, што паэтыка С. Дарожнага досыць аднастайная: гэта ў асноўным лірычны пейзаж, напоўнены пачуццямі, спакойны і акварэльны, без залішняй экспрэсіі і прыкмет авангарднасці.

Імя Анатоля Вольнага, паэта наадварот вельмі экспрэсіўнага, значыцца сярод пачынальнікаў «Маладняка». Ён — бліжэйшы сябра і паплечнік Алеся Дудара і Андрэя Александровіча, у сааўтарстве з якімі напісаў раман «Ваўчаняты» (1925), зборнік вершаў «Камсамольская нота» (сумесна з Александровічам, 1924). Уласныя паэтычныя кнігі «Чарнакудрая радасць» і «Табе» выйшлі адпаведна ў 1926 і 1927 гг. Яго паэтыку вылучала імпульсіўнасць, эмацыянальная парывістасць рытмаў, жаданне адысці ад усталяваных вершаваных форм.

---

[1] Узвышша. 1929. № 5. С. 115-116.
[2] Там жа.
[3] Узвышша, 1927. № 2. С. 51.

Гэта быў авангардны паэт футурыстычнага кшталту, які любіў эксперыментаваць з радком.

Ў мармуровым снягу
Вецер
Песні
Пісаў...
Вецер спеў
Завіваў
У лілёвы
Вянок —
Я цябе пакахаў,
Я цябе пакахаў.[1]

А. Вольны любіў арыгінальнасць у выказваннях, ужыванне нязвыклых формасловаў і спалучэнняў слоў, а таксама стылістычна афарбаваных слоў для дасягнення эфекту эпатажу, кідкасці, хаця думка пры гэтым часта застаецца досыць ардынарнай. Так, напрыклад, выказана паэтам памкненне душы да чагосьці нязведанага — да мары:

Успаміны у сэрцы лучыняць,
Ўсе гавораць, зрабіўся я гіцаль...
Ўсе гавораць — я сэрца раскінуў
Найцудоўнейшаю
небыліцай...
Мары! Мары!..
Шукаем мы ў свеце
Крылляў тых, што знайсці немагчыма.[2]

Адметным творам А. Вольнага была паэма з элементамі драматызацыі (кампазіцыя яе складаецца з маналогаў і дыялогаў дзейных асоб) «Кастусь Каліноўскі», змешчаная ў зборніку «Чарнакудрая радасць». Паэма прыўносіла ў маладнякоўскую паэзію эпічны элемент. Постаць К. Каліноўскага малюецца паэтам як герaічная — гэта адважны народны правадыр, які змагаецца за свабоду Беларусі. Паэтыка твора часам мае блокаўскія стылёвыя рысы (напрыклад, адчуваецца асацыятыўная сувязь з гіпербалай «ветру» ў паэме «Двенаццать»: «Ветер, ветер на всем Божьем свете»), асабліва калі аўтар сімвалічна апісвае паўстанцкую «вольніцу»:

Ад Дняпра і да самай Віслы
Вецер,
Вецер

[1] Маладняк. 1927. № 1. С. 12.
[2] Маладняк. 1927. № 1. С. 14.

Гуляе
са свістам.
Вецер
са свістам
Гуляе...[1]

Нягледзячы на пэўную вобразную прэтэнцыёзнасць («Сэрца торбаю помсту носіць», «Мы — апошнія з першых буравеснікаў, мы апошнія з першых ластавак», «Столькі зерняў не маюць калоссі, колькі выбіта нашых галоў» і інш.), паэма не вылучалася ні мастацкай дасканаласцю, ні гістарызмам. Паэту не столькі важна было перадаць дух і сутнасць падзей, колькі адпаведна з класавай канцэпцыяй вылучыць «мужыцкі» элемент у паўстанні як самацэнны і самадастатковы. Тым самым не толькі парушалася вернасць гістарычнай праўдзе, але яна свядома скажалася, калі паэт сцвярджаў: «Дапаможа шляхта паўстанню так, як кашаль ліхой хваробе»[2]. Такім чынам, паэма была не столькі адлюстраваннем нацыянальна-вызваленчага этапу барацьбы ў другой палове XIX ст., колькі ілюстрацыяй да ідэалагічных установак 20-х гадоў XX ст. Аднак пры знешніх стылёвых недахопах вобразы паэмы, як і вобразы ўсёй кнігі «Чарнакудрая радасць» адлюстравалі і самую сутнасць няўрымслівай, схільнай да эпатажу ў жыцці натуры Анатоля Вольнага (нездарма ж ён абраў сабе і адпаведны псеўданім). З цеплынёю пісала аб ім яго сучасніца маладнякоўская паэтэса Наталля Вішнеўская: «Вольны — гэта быў партызан у жыцці... чапаевец, такім і застаўся»[3].

У паэтычным коле 20-х гадоў вылучаўся сваім лірычным талентам Паўлюк Трус. Ён прыўнёс у маладнякоўскую паэтыку элементы фалькларызму, песенныя інтанацыі, элегічную настраёвасць, часам эксперымент з рыфмай.

Радасць і маладосць жыцця з адценнем рэвалюцыйнай пафаснасці выяўляліся ў яго паэзіі праз прыродаапісальную метафарычную сімволіку: «Астрамі дні адцвітуць, — Буду ў душы маладым...»[4] Асабліва характэрныя для яго паэтыкі фальклорныя стылёвыя прыкметы:

Ой, не яснага сокала крылле;
Праімчаліся дні — сонцавеі...
Мае вочы журбу утапілі
У кляновай, пажоўклай лісцьве!..

---

[1] Вольны А. Чарнакудрая радасць. Мн., 1925. С. 10.
[2] Вольны А. Чарнакудрая радасць. С. 9.
[3] Вішнеўская Н. Ліст да аўтара. Ад 6 ліп. 1987 г. // Асабісты архіў аўтара.
[4] Маладыя араты. 1926. № 18.

Саламяныя, шэрыя вёскі...
Ой, ды просінню восені зліты...
А ў душы кармазынавы росквіт,
Як і сцежкі, зарой апавіты!..[1]

«Кармазынавы росквіт» душы паэта адпавядаў маладнякоўскай авангарднай мадэлі свету, хаця адлюстроўваў не яе «бурапенную», як у М. Чарота, а сентыментальна-летуценную настраёвую плынь.

Цікавую старонку ў гісторыю «Маладняка» ўпісалі жанчыны. У спісах маладнякоўскіх філій сустракаецца вельмі шмат жаночых імён, якія, на жаль, так і не выявіліся ў літаратуры (Л. Кукла, Г. Брэсцкая, М. Рагоўская і інш.). Але ж многія з пачынаючых паэтэс пакінулі свой адметны след у літаратуры — гэта Зінаіда Бандарына, Наталля Вішнеўская, Наля Маркава, Яўгенія Пфляўмбаум, Іда Чырвань.

Гэта была, можна сказаць, першая хваля жаночай беларускай лірыкі, бо раней у нашай літаратуры велічна і адзінока ўзвышалася толькі постаць Цёткі, у цяню якой сціпла дый самавіта вырасла «кветка-лілея» паэтычнага таленту Канстанцыі Буйло. 20-я гады сталі зорным часам і для беларускіх паэтэс. У Вільні тады ж вылучылася з лёгкай рукі і пры падтрымцы М. Гарэцкага Наталля Арсеннева. Сваю жаночую плынь выпеставаў і «Маладняк». Адметнымі ў гэтай плыні былі постаці Н. Вішнеўскай і Н. Маркавай.

Талент Наталлі Вішнеўскай заўважыў і падтрымаў Якуб Колас, які выкладаў беларускую мову ў Слуцку на настаўніцкіх курсах, куды наведвалася яе маці. «З «Маладняком» звёў мяне Колас, — успамінала Н. Вішнеўская. — Нейкі час ён вазіўся з пачынаючымі, збіраў невялікі гурток, дапамагаў парадамі, крытыкаваў. Помню, збіраліся мы ў Інбелкульце, дзе чыталі свае новыя творы Зарэцкі, Маракоў, Дарожны, Трус і інш. Мае «багі» былі Купала, Колас, Блок, Ясенін»[2].

Маладнякоўскі перыяд быў плённым, поўным натхнення і ў творчым і ў жыццёвым плане. Вершы Н. Вішнеўскай друкаваліся ў часопісах, выйшлі ў калектыўным зборніку, яна ўдзельнічала ў мерапрыемствах «Маладняка», была дэлегатам І-га яго з'езда ў лістападзе 1925 г.; закахалася ў бліскучага паэта Алеся Дудара і ён закахаўся ў летуценную, з доўгай касой Наталку. У 1928 г. яны сталі мужам і жонкай, але шчасцю гэтага шлюбу перашкодзілі рэпрэсіі ў дачыненні да Дудара — аўтара верша «Пасеклі наш край папалам». Сама ж Наталля Вішнеўскай ў маладнякоўскія часы пісала шчырыя, заду-

---

[1] Там жа. С. 6.
[2] Вішнеўская Н. Ліст да аўтара. Ад 21 мая 1987 г. // Асабісты архіў аўтара.

шэўныя, сардэчныя і па-дзявочаму кранальныя вершы пра Беларусь, каханне, адвечную прыгажосць прыроды:

Ціха навокала. Ночка вясновая,
Нібы дзяўчына да хлопца вясёлага.
Нікне да шэрых грудзей камяніц,
Туліцца ў бляску вясёлым зарніц.

Вецер, сарваўшыся, ймкнецца маланкай.
Стукне у вокны, у шыльды буяна.
Быццам юнак развясёлы вальсуе,
З ліпай кудлатай гуляе-жартуе.

Неба таемна глядзіць многавокае,
Зоры мігцяць, мітусяцца высока так...
Рынецца з неба адна з іх, другая,
Глянуць іскрысты — і ў цемры знікаюць...[1]

Відавочна, у Я. Коласа былі ўсе падставы падтрымліваць гэты малады талент. У 1926 г. з'явіўся сумесны паэтычны зборнік «Вершы» Н. Вішнеўскай, З. Бандарынай і Я. Пфляўмбаум, што адразу прывабіла ўвагу, бо гэта была новая феміністкая з'ява ў літаратурна-грамадскім жыцці. Калі ў 1931 г. у Заходняй Беларусі пачаў выходзіць новы часопіс «Жаноцкая справа» — друкаваны орган Аб'яднання беларускіх жанчын імя Алаізы Пашкевіч (Цёткі) — то ўжо ў яго другім нумары быў змешчаны артыкул «Песняркі Усходняе Беларусі», дзе творчасць трох паэтэс, аўтарак калектыўнага зборніка «Вершы», разглядалася ў кантэксце развіцця жаночай галіны беларускай паэзіі як яе паўнавартасная, але, на жаль, мала вядомая на тэрыторыі Заходняй Беларусі з'ява[2]. Затым у гэтым і наступных нумарах часопіса перадрукоўваліся і некаторыя вершы згаданых паэтэс. З вершаў Н. Вішнеўскай для знаёмства заходнебеларускаму чытачу прапаноўваліся «Завіхрылі», «Гэй, ляці», «Ноч», «Беларусь», у паэтыцы якіх выразна адбіваліся стылявыя прыкметы 20-х гадоў з іх кантрастнай і сімвалічнай каларыстычнай вобразнасцю («бурліва-агністая песня», «вечная сіняя даль», «мінулыя чорныя дні» і г. д.). Была ў гэтых вершах і вечная тэма Беларусі, раскрытая маладой паэтэсай у шчыра-наіўных вобразах, пазначаных рысамі авангарднага маладнякоўскага стылю (супастаўляльны топас

[1] Бандарына З., Вішнеўская Н., Пфляўмбаум Я. Вершы. Мн., 1926. С. 31.
[2] В. Ш. Песняркі Усходняе Беларусі // Жаноцкая справа. 1931. № 2.

учарашняга і сённяшняга; семантыка буры, віхуры, агню; дасягнуты ідэал новага шчаслівага дня). Такі яе верш «Беларусь» (1925):

Помню, буры агнёвым напевам
Над сялянскаю хатай віхрылі,
Беларусь цёмна-вірым павевам,
Бы былінку да долу хілілі...

Ўжо галоваў не схіляць болей
Беларусі магутнай сыны,
Калі шчасце пазналі праз волю,
Калі ззяюць ясныя дні...[1]

У вершы «Рада я...» Н. Вішнеўская адпаведна з маладнякоўскай «канцэпцыяй радасці» перадае настраёвы стан узрушанай душы. Але ў гэтай узрушанасці не столькі палітызаванага сэнсу, колькі чыста чалавечага пачуцця, захаплення:

Рада я ў полі туманна-расістым
Росквіт рання-зары спатыкаць,
Рада я песняй бурліва-агністай
Сінюю даль хваляваць...

Люба ў цяпле прамяністага сонца
Твар апрыгожыць расой...
Люба глядзець, як хмар валаконцы
Ў небе плывуць чарадой...[2]

Тонкія лірычныя, настраёвыя вершы Н. Вішнеўскай заўсёды вылучаліся кампазіцыйнай зграбнасцю, вытрыманасцю рытміка-інтанацыйнага малюнка адпаведна з сілабатанічным канонам без яўных і паслядоўных рытмічных авангардных збояў. Класічнай строгасцю эмацыянальна-лірычнай афарбоўкі вылучаўся верш Н. Вішнёўкай «Ты сказаў...», напісаны ў лістападзе 1927 г. і, верагодна, прысвечаны А. Дудару:

Ты сказаў мне — роўна ў дзесяць
Да цябе прыду, —
Хай жа ветры апавесцяць
Лёгкую хаду.[3]

Верш напоўнены трывожным прадчуваннем. Праз сімволіку безнадзейнага чакання, эмацыянальную недагаворанасць, перададзеную шматкроп'ямі, адбіваецца ў яго настроі інтуітыўна

[1] Бандарына З., Вішнеўская Н. Пфляўмбаум Я. Вершы. С. 27.
[2] Там жа. С. 30.
[3] Полымя. 1928. № 1. С. 88.

адчутая прадвызначанасць і трагічнасць далейшага жыцця, у якое ўмяшаюцца чужыя варожыя сілы. Спатканне, якое не адбылося, становіцца прадвесцем жыццёвай навальніцы:

Вее даль... палын і мята
Ды сівы туман...
Прашумі мне, вецер, братка,
Любае імя!..

Выйду, гляну... ў хмарах месяц,
Навокал імгла...
Ты сказаў мне — роўна ў дзесяць,
А чаму ж няма?..[1]

Сімвалічна, што ў часопіснай публікацыі гэты верш быў змешчаны пасля верша А. Дудара «Разгуляўся пошчак», таксама напоўненага трывожнымі прадчуваннямі ўварвання ў жыццё чужародных няпрошаных стыхій.

У адрозненне ад Наталлі Вішнеўскай вершы Налі Маркавай больш набліжаліся да маладнякоўскага авангарднага канону, выяўлялі «бурапеннасць» настрояў, эксперыменты з рытмам, вобразнасцю. Паля Маркава (сапраўднае яе прозвішча Анастасія Хмара) паходзіла з Магілёўшчыны. На пачатку 1925 г. яна падала заяву ў Магілёўскую філію «Маладняка», далучыўшы да яе вершы для разгляду. Неўзабаве Наля была зацверджана кандыдатам у сапраўдныя сябры, пастанову аб чым падпісаў сябра Цэнтральнага бюро «Маладняка» Атраховіч (Кандрат Крапіва) і У. Дубоўка[2]. У фондзе «Маладняка» захавалася таксама аўтабіяграфія Н. Маркавай і «Кароткая мая характарыстыка», з якіх бачна, што дзяўчына была дужа ўражлівая з дзяцінства, зведала містычныя настроі, звязаныя з першапачатковым рэлігійным выхаваннем, а пазней з захапленнем насычанай трагічнымі матывамі лірыкай рускага паэта С. Надсана. «Характарыстыка» Н. Маркавай — вельмі красамоўны дакумент свайго часу, у якім адбілася, як у люстэрку, сутнасць новай эпохі. Як кандыдат у маладнякоўцы прэтэндэнтка павінна была крытычна ахарактарызаваць свой светапогляд і літаратурныя творы з пазіцый новых грамадскіх ідэалаў і новай эстэтыкі. Згодна з першай пазіцыяй трэба было выявіць свае адносіны да праблем класавасці ў грамадстве, а згодна з другой распавесці, як гэтая праблема адлюстроўваецца ва ўласнай творчасці. Апісваючы сваё дзяцінства, Н. Маркава ў рэчышчы пастаўленай

[1] Там жа.
[2] БДАМЛіМ, ф. 225, воп. 1, адз. зах. 9, арк. 85, 94.

задачы адзначала: «Ужо з гэтага моманту я пачала разлічаць дзве клясы (у вузкім сэнсе гэтага слова: паны — мужыкі). Бачыла нейкія супярэчнасці паміж гэтымі клясамі. У мяне былі нейкія асабістыя думкі, якія не магла фармаваць і ўявіць іх сабе яскрава, але толькі адчувала нездавальненне адказам старэйшых на тое ці іншае маё пытанне. Доўга цягнулася гэткая куцярма маіх думак. Нават і тады, калі я ўжо чытала і добра пісала. Але ў гэты час я пачала думкі свае выкладаць на паперу, хаваючы, каб ніхто не прачытаў... Гэта быў як бы дзённік... Тады я ўжо чытала шмат кніг без сістэмы. Якраз к такому майму настрою падвярнуўся Надсан. Яго сачыненне вершы натаўкнулі мяне шчэ больш на песімізм, які іншы раз даходзіў да вышэйшай кроплі... Пачала я пісаць у [19]21 годзе вершамі. Дзякуючы вось такому выхаванню вершы мае былі песімістычнага характару, іншы раз з надзеяй на будучае. Хоць і прайшоў ужо рэвалюцыйны ўздым, які ўскалыхнуў і мяне і пазваў к новаму, я ўсё шчэ не магла збавіцца ад таго, што было мне прышчэплена з маленства. Пачынаецца напружаная барацьба. Урэшце я ўступіла ў камсамол. Вершы прынялі больш жыццёвую афарбоўку, нават змяшчаліся ў насценгазетах...»[1]

«Маладняк» і камсамол, безумоўна, скарэкціравалі паэтычныя захапленні Налі-Насты Маркавай, вершы якой цалкам упісваюцца ў стыль маладнякоўскай паэзіі, калі ў іх закранаюцца грамадскія тэмы. Аднак пачатковец і непрафесіянал распрацоўвае іх яшчэ больш рытарычна і пафасна, вынаходзіць свае часам шакіруючыя вобразна-метафарычныя спалучэнні, каб упісацца ў авангардны кірунак:

Ляцеце дні,
Палайце далі
Ў густой ружовасці
жыцця...
Я песні — срэбныя каралі —
Заўю ў чырвоны
Сцяг...[2]

З часу ўступлення ў «Маладняк», адзначала Н. Маркава, у яе вершах «ужо няма песімізму і ідэалізацыі», яна прытрымліваецца напрамку «маладнякізму», чытае шмат маладнякоўскай літаратуры (часопіс, кніжыцы). Выказала яна і свае літаратурныя сімпатыі: «З маладнякоўцаў маю ўвагу затрымліваюць вершы Труса, якія падабаюцца сваёй музычнасцю і народнасцю вобразаў, Пушчы — за яго ві-

[1] БДАМЛіМ, ф. 225, воп. 1, адз. зах. 9, арк. 53.
[2] Ранне. Альманах. Магілёў, 1929. С. 46.

таізм, Зарэцкага — за пабудову, мастацкасць сваіх твораў і дынамічнасць. А з расейскіх паэтаў Ясенін — за асанансы і разухабнасць»[1]. Унізе пасля подпісу Н. Маркавай на дакуменце была красамоўная прыпіска-рэзалюцыя: «Увага бюро філіі: як з боку арганізацыйнага, так і з боку вытрыманасці творчасці і тэарэтычнай падрыхтоўкі, т. Маркаву можна лічыць дасканала вытрыманай»[2]. Прыведзены намі дакумент дае непасрэднае ўяўленне не толькі аб творчай і чалавечай індывідуальнасці яго аўтаркі, але і аб самім духу «Маладняка», аб яго літаратурнай сутнасці, якую моцна праціналі элементы партыйнасці. Апрача гэтага, прыблізна такога кшталту характарыстыкі пісалі аб сабе і іншыя маладнякоўцы, так што ўзор гэты можна лічыць тыповым. Ён яскрава адбівае ў сабе канкрэтыку маладнякоўскай выхаваўчай і арганізацыйнай дзейнасці.

У вершах Н. Маркавай рысы маладнякоўскай паэтыкі праяўляюцца праз каларыстыку (сімволіка чырвонага) і топіку (радасць — абавязковае, агульнапрынятае пачуццё). Так, у вершы «Сінь васільковая» пейзаж мае сімвалічную афарбоўку: гэта не малюнак з натуры, праз успрыняцце якога адлюстроўваюцца пачуцці, а зададзены шэраг вобразна-каларыстычных асацыяцый для перадачы новага светаадчування:

Сінь васільковая.
  Далі іскрыстыя.
Цвецень кляновая.
  Рань прамяністая...

Прошлае сёння
  туляецца ценню,
У чырвань адзеты
  Мае летуценні...

Далі маўклівыя
  у росквітах цвецені,
Сэрца сагрэтае
  У радасць заплеценай[3]

Асаблівасці авангарднай паэтыкі адбіліся і ў вершы «У сэрцы аганькі», дзе матыў кахання абрывіста гучыць у шэрагу разрозненых вобразных асацыяцый — рэзкіх і здзіўляючых паводле семантыкі

---

[1] БДАМЛіМ, ф. 225, воп. 1, адз. зах. 9, арк. 54.
[2] Там жа.
[3] Дняпроўскія ўсплёскі. Літаратурны зборнік Магілёўскай філіі «Маладняка». Магілёў, 1927. С. 14-15.

спалучаных слоў («мітульга мяцеліцы п'янай», «гаю... патаемны вой», «віхураў буйны рогат» і інш.).

Навокал лес і белыя паляны,
Застыла ў занізі сярэбраная ноч...
А ў сэрцы — мітульга
Мяцеліцаю п'янай,
А ў сэрцы — аганькі
Смуглявых воч...[1]

Эпітэт «смуглявых» тут таксама выдае маладнякоўскае імкненне да вобразнай экстравагантнасці, арыгінальнічання, хоць часам у радках прарываецца і натуральнае пачуццё:

У высь глядзіцца сумная дарога,
І гай заводзе патаемны вой,
І на палёх — віхураў
Буйны рогат...
Я думаю, чарнявы:
— Што з табой?..[2]

Абрывістыя асацыяцыі змяняюць адна адну, нарэшце ў новым асацыятыўным фрагменце з'яўляецца вобраз цягніка, які «за гаем закрычыць, трывожным гукам закалыша далі».

Такім чынам становіцца зразумелым, што асноўным у развіцці любоўнага матыву ў гэтым вершы з'яўляецца топас разлукі. Вобразнасць і матывы верша адлюстроўваюць стан душы, знаёмы многім людзям, але ён не абстрактны ў развіцці тэмы, хоць насычаны досыць адцягненымі асацыяцыямі. З кімсьці ўсё ж была сустрэча і хтосьці канкрэтны, «чарнявы» ўладальнік «смуглявых» воч, ад'язджаў на цягніку. Не будзем настойваць на тым, што ў лірычнага адрасата верша ёсць дакладны прататып, але звернем увагу на існаванне вобразнай асацыятыўнай сувязі гэтага верша з вершам У. Дубоўкі «Цягнік спяшаўся»:

Цягнік спяшаўся, сакатаў маркотна,
Цягнік сумленна мерыў кіламетры.
На ўзгорку, бачылі усе праз вокны,
Каліна красавала белым цветам.

Наводля дзеўчына ў кужэльных шатах
Маю дарогу шчасцем вышыць выйшла,
І пад шатром зялёным і бахматым

---

[1] Ранне. С. 48.
[2] Там жа.

застыла ў млявасці на ўзвышшы...[1]

Вобразы цягніка, дзяўчыны, якую па прынцыпу фальклорна-паэтычнага паралелізму паэт нараўноўвае з калінай, злучаюцца ў канцы верша ў адзін асацыятыўны акорд, у якім з надзвычайным пачуццём ціхага смутку гучыць імя: «Каліна водарыла белым цветам, каліну звалі тую: «Наля... Наля...»[2] У 1925 г. У. Дубоўка досыць часта наведваўся ў Магілёўскую філію «Маладняка» як прадстаўнік Цэнтральнага бюро. Наля ж была нязменным сакратарам філіі, большасць пратаколаў усіх пасяджэнняў напісана яе рукой. Мабыць, гэтае маладнякоўскае знаёмства адбілася шчымліва-светлымі пачуццямі ў вершах абодвух паэтаў, адзін з якіх стане гонарам беларускай літаратуры, другая ж застанецца сціплым малавядомым пачаткоўцам. Толькі не гэта было тады істотным для вершаў, якія ліліся, асабліва ў Дубоўкі, чароўным патокам, і зборнік свой 1927 г. ён так і назваў «Наля», дадаўшы жанравую характарыстыку да аднайменнага цыкла вершаў у ім — «мэлёдыі». Рэальная Наля, якую мы бачым на фотаздымку ўдзельнікаў І-га з'езда «Маладняка» побач з Дубоўкам, і лірычная Наля Дубоўкавых вершаў, як нам здаецца, нязмушана зліваюцца ў адзін вобраз. І невыпадкова паэт так шмат надзей укладваў у гэтае меладычнае імя:

Ці гэта я здужаю Словам сваім
падаць, што ірдзіцца ў крышталях?
Абняць неабдымнае, смутак спавіць? —
З табой усё здужаю, Наля![3]

Водгукі кранальнага паэтычнага сяброўства саграваді Налю Маркаву (А. П. Хмару) усё жыццё, хоць па-рознаму склаліся лёсы гэтых людзей. Яна ў канцы 20-х гадоў выехала ў Ленінград, страціўшы сувязь з беларускай літаратурай. Дубоўка, як вядома, у гэты ж час пачаў сваё пякельнае кола пакут за тое, што быў адным з лідэраў беларускай літаратуры: рэпрэсіраваны ў 1930 г. па справе «Саюза вызвалення Беларусі» (СВБ), ён трапіў спачатку ў ссылку, потым у лагер і ўрэшце на вечнае пасяленне ў Краснаярскі край. Толькі ў 1970 г. Н. Маркава выпадкова даведалася аб драматычным лёсе У. Дубоўкі. Захавалася іх невялічкая стрыманая перапіска гэтага часу. З ліста Н. Маркавай мы даведваемся, што пры чарговым наведванні бібліятэкі яна папрасіла што-небудзь з беларускай літаратуры ў перакладзе на рускую мову, і ёй (сапраўды, няма нічога выпадковага ў свеце, хоць на першы погляд усё ў ім выпадковае!)

[1] Дубоўка У. Наля. М., 1927. С. 30.
[2] Там жа.
[3] Дубоўка У. Наля. С. 30.

падалі зборнік «Палеская рапсодыя» У. Дубоўкі. Усхваляваная вершамі, сабранымі ў кнізе, і прадмовай А. Пракоф'ева, яна «пад нейкім незразумелым уражаннем» напісала адзін верш «Осенняя мелодия звучит в душе моей», а потым яшчэ два. Гэта было як вяртанне ў маладосць, як светлая даніна маладосці. Н. Маркава паслала вершы і цёплы сяброўскі ліст У. Дубоўку, які жыў тады ў Маскве[1]. Уладзімір Мікалаевіч адказаў невялічкім лістом з падзякай за ўвагу і даслаў Н. Маркавай санеты У. Шэкспіра ў сваім перакладзе. Водгукам удзячнасці сталі зноў радкі вершаў Н. Маркавай:

Прозвучал ответ Ваш
позабытой песней
Благородство, сдержанность тая.
Мне всё казалось светлым
И таким чудесным,
Будто возвратилась
молодость моя.[2]

Маладосць жа адгукалася грукатаннем цягніка, «буйным рогатам віхураў», расплятала «думкі доўгім веццем» і вяртала ў «сверкающие дали», адкуль бачыліся здзейсненыя мары («осуществление мечты») маладнякоўскага футурыстычнага светаўспрыняцця. Верш «У сэрцы аганькі» быў адным з лепшых тагачасных твораў Н. Маркавай.

Такім чынам, шматлікае маладнякоўскае кола беларускіх пісьменнікаў, колькасць якіх перавышала трыста чалавек, а па некаторых падліках даходзіла да пяцісот, разгледжана намі ў постацях С. Дарожнага, А. Вольнага, П. Труса, Н. Вішнеўскай, Н. Маркавай. Нягледзячы на тое што гэта быў суб'ектыўны выбар (але разгледзець аб'ектыўна ўсе постаці прадстаўнікоў паэтычнага цэху «Маладняка» ўсё роўна не прадстаўляецца магчымым і не ўваходзіць у задачу нашай кнігі), ён усё ж адлюстроўвае маладнякоўскія стылявыя і арганізацыйныя тэндэнцыі, дае ўяўленне аб тым, як адбіваўся ўплыў майстроў на творчым абліччы шэрагоўцаў. Падабенства ахоплівае сферу ідэалогіі — адбіццё ў мастацкіх вобразах грамадскай тэорыі «класавасці»; паэтыку — вытрымванне стылёвага прыёму супастаўлення «старога» і «новага», «учарашняга» і «сённяшняга», «мінулага» і «будучага»; топіку — топасы «завірухі», «віхуры», «рання», «радасці» і іншыя, паслядоўна адбітыя ў паэзіі ўсіх згаданых намі маладнякоўцаў.

---

[1] Аддзел рэдкіх кніг і рукапісаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі НАН Беларусі, ф. 14, воп. 1, адз. зах. 713, арк. 1.
[2] Асабісты архіў аўтара.

Раздзел 6

ПАЭТЫКА ЎЗВЫШАЎСКАГА «АКВІТЫЗМУ»

Утворанае ў 1926 г. «Узвышша» было альтэрнатывай «Маладняку» не толькі ў плане адносін да «прасветнай» дзейнасці і ўласнай мастацкай творчасці, але і ў плане стасункаў з традыцыяй. «Адраджанізм» і «маладнякізм» не прыжыліся як эстэтычныя тэрміны, але як сінонімы традыцыі і авангарду працягвалі мець сваю сэнсавую нагрузку. Маладнякоўцы не былі настолькі катэгарычнымі, каб «скідваць» сваіх нашаніўскіх класікаў з «карабля сучаснасці», як гэта дэкларавалі расійскія футурыстычныя (перадусім лефаўскія) групы. Яны не адмаўляліся ад таго ж Купалы, аднак нельга сказаць, што ён быў для іх літаратурным кумірам і ўзорам у мастацкай практыцы 20-х гадоў, нягледзячы на фармальнае ўшанаванне дваццацігоддзя яго літаратурнай дзейнасці. Матывы купалаўскай творчасці не супадалі з канцэптуальнымі ўстаноўкамі «Маладняка», гэта быў працяг адраджэнскай традыцыі без наяўнасці пралетарска-рэвалюцыйных ідэалаў. Купала быў сучаснікам маладнякоўцаў і меў свой літаратурна-мастацкі досвед, сфарміраваны папярэднім часам, меў у душы і ў творчасці свой ідэал вольнай шчаслівай Беларусі, для якога ў рэчаіснасці было даволі мала падстаў. Для эстэтыкі ж маладнякоўцаў, наадварот, ідэал быў ужо спраўджаным з перамогай рэвалюцыі, і сваю задачу яны бачылі ў апяванні рэалій новага шчаслівага жыцця менавіта ў сучаснасці, якая пракладвае шлях вялікай будучыні. Аднак Купала працягваў заставацца бясспрэчным аўтарытэтам як у рэальным жыцці, так і ў творчасці, нягледзячы на несупадзенне ідэалагічных дамінант. Узвышаўцы першымі ўбачылі тую небяспеку, якую нясе для творчасці занядбанне нацыянальнага і абсалютызацыя класавага пралетарскага ў літаратурнай творчасці. Яны пачалі шлях вяртання беларускай літаратуры да сваіх каранёў, да ўзнаўлення традыцый і пераемнасці іх, да акрэслівання сваіх мастацкіх ідэалаў у новым ідэалагічна супярэчлівым часе. Шануючы Купалу, узвышаўцы ўсё ж аддалі перавагу Багдановічу, якога ў 20-я гады ўжо не было сярод жывых. Ён застаўся ў тым папярэднім, падзеленым мяжой рэвалюцыі часе, цалкам выявіўшы сябе як адзін з нацыянальных класікаў, і быў самім лёсам пазбаўлены ідэалагічнай неабходнасці вызначаць свае адносіны да пралетарскай рэвалюцыі. Аднак для прадстаўнікоў пралеткультаўскай дактрыны нават Багдановіч быў небяспечным «прадстаўніком буржуазіі» і выражаў інтарэсы «нацдэмаў». Адзін з дастаткова тонкіх і цікавых крытыкаў свайго часу Сымон

Куніцкі тым не менш не пазбегнуў вульгарызатарскай трактоўкі ідэйна-мастацкага аблічча «Узвышша», менавіта такім чынам ацаніўшы Багдановіча і яго ўплыў на платформу аб'яднання. Для прадстаўнікоў апошняга, па Куніцкаму, Багдановіч быў выразнікам настрояў «усвядомленае культурнае беларускае інтэлігенцыі» — «праз мастацкае выяўленне вялікай культурнае вартасці інтэлектуальнага багацця Беларусі, багацця творчае думкі беларускай»[1]. У разглядзе С. Куніцкага такое выражэнне настрояў было заганай. Складваецца ўражанне, што маладому крытыку было дадзена заданне прааналізаваць творчую платформу «Узвышша» пад пэўным кутом гледжання, асудзіўшы яе як варожую інтарэсам пралетарскай літаратуры. Крытык паспяхова справіўся з гэтым, падрабязна разабраўшы ўзвышаўскія «Тэзісы» ў патрэбнай інтэрпрэтацыі, але яго артыкул «Літаратурна-мастацкае згуртаванне «Узвышша» не быў надрукаваны ў тагачасных беларускіх часопісах, а застаўся ў машынапіснай копіі ў архіўным фондзе Л. Бэндэ, які, магчыма, і быў заказчыкам гэтага адыёзнага матэрыялу. Куніцкі добрасумленна прааналізаваў гісторыю стварэння і асноўныя праграмныя прынцыпы «Узвышша», зрабіўшы патрэбныя Бэндэ акцэнты, абвінаваціўшы групу ў «адыходзе ад асноўнага напрамку развіцця беларускай савецкай літаратуры, у якім афармлялася плынь пралетарскай літаратуры»[2]. Аналізуючы першы праграмны дакумент згуртавання, «Камуніст», Куніцкі бачыць у ім сігнал да «буржуазна-нацдэмаўскага ідэалістычнага кірунку»[3]. Выхад групы тлумачыў вынікам ідэйных разыходжанняў узвышаўцаў з літаратурнай арганізацыяй «Маладняк» і з «разыходжаннем з лініяй партыі ў галіне мастацкай літаратуры»[4]. З класічных вульгарызатарскіх пазіцый Куніцкі дакараў узвышаўцаў за тое, што ў іх «Камунікаце» (статуце) «нічога не гаворыцца аб класавасці літаратуры як зброі класавай барацьбы, аб стварэнні літаратуры сацыялістычнай па змесце і нацыянальнай па форме», а галоўны ўпор робіцца на нацыянальным афармленні, беларускасці літаратурнага твора[5]. Цікава сачыць на падставе такіх дакументаў, як моцна і напорна адбываўся працэс дэфармацыі грамадскай свядомасці, спакушанай рэвалюцыйнай дагматыкай, калі тое, у чым абвінавачваліся пісьменнікі і іх згуртаванне, фактычна з'яўлялася неаспрэчнай мастацкай каштоўнасцю, а тое, ад чаго яны адмаўляліся, было па-сутнасці чужым і непрымальным для

---

[1] БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1403, арк. 10.
[2] БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1403, арк. 3.
[3] Там жа, арк. 4.
[4] Там жа.
[5] Там жа, арк. 7.

сапраўдных творцаў. Так варожа ўспрымалася вяртанне узвышаўцаў ва ўлонне нацыянальных мастацкіх традыцый: «Замест ідэі пралетарыяту — ідэя нацыянал-дэмакратызму»! Вернасць нацыянальным вытокам, прыярытэт нацыянальных культурных каштоўнасцей, або, як выражаліся вульгарызатары, «нацыянал-дэмакратызм», быў самым галоўным ідэйным «ворагам» пралеткультаўскай эстэтычнай канцэпцыі. Ідэйным цэнтрам апошняй быў пралетарыят і рэвалюцыя, ім здзейсненая. Гэтым ідалам трэба было бясспрэчна пакланяцца і ім слугаваць, адсякаючы ўсё, што не адпавядала такому падыходу. Адэпты рэвалюцыйнага канцэптуалізму не маглі дапусціць, што ідэйным цэнтрам для некага была Бацькаўшчына — радзіма ва ўсёй складанасці жывых сувязей з гістарычным мінулым, культурнымі традыцыямі, перспектывамі далейшага нацыянальнага развіцця. «У чым канкрэтна выражаецца нацыянал-дэмакратызм?» — пытаўся аўтар артыкула, працягваючы абвінавачваць групу ў заганах светапогляду, і адказваў: «у той агульначалавечай нацыянальнай творчасці, нацыянальнай культуры, якую абасноўвалі і распрацоўвалі тэарэтыкі «Узвышша». Да спадчыны беларускай літаратуры падыходзілі як да агульна-значымай каштоўнасці, як да агульначалавечых ідэалаў. Шукалі ў спадчыне не дэмакратычных ідэалаў, а буржуазна-нацыянальных»[1]. На сённяшні дзень абсурднасць такіх абвінавачванняў відавочная, але тагачасная сур'ёзнасць, з якой яны былі зроблены, не выклікае сумненняў. Сёння можна толькі здзіўляцца і ганарыцца тым, што такая з'ява нацыянальнай культуры, як «Узвышша» ў яго ідэйна-мастацкай цэласнасці, магла ўзнікнуць і пэўны час трываць у тых умовах. Гэта быў яшчэ адзін гістарычны магутны ўсплёск нацыянальнай самасвядомасці ў варунках, калі тое здавалася практычна немагчымым. Так шукаў сваё выйсце працэс нацыянальнага самасцвярджэння, які заганяўся ў рамкі пралетарскай дактрыны. Куніцкі дакладна ахарактарызаваў ідэі і стыль «Узвышша» як імкненне да «беларускага стылю» і «беларускай нацыянальнай формы», а ў плане спадчыны — імкненне асноўную ўвагу скіроўваць да адраджэнскай літаратуры. Тут Куніцкім якраз і называліся А. Гарун і М. Багдановіч, адышоўшыя ўжо з жыцця, як выразнікі менавіта акрэсленых вышэй і заганных з пункту гледжання эстэтыкі пралетарыяту «беларускага стылю» і «беларускай нацыянальнай формы». Артыкул быў напісаны, відавочна, пасля 1931 г., бо ў канцы яго згадваецца і працэс самаліквідацыі згуртавання, а гэта быў час, калі ўжо лідэры аб'яднання чакалі ссылкі або былі высланымі. Што

[1] БДАМЛіМ, ф. 66, воп. 1, адз. зах. 1403, арк. 9.

датычыць багдановічаўскай традыцыі ва «Узвышшы», то аб ёй варта сказаць асобна з пункту гледжання сучаснага досведу.

Творчасць Максіма Багдановіча не толькі прышчэпвала і замацоўвала на беларускай мастацка-паэтычнай глебе еўрапейскія літаратурныя традыцыі антычнасці, асветніцтва, мадэрнісцкіх плыняў канца XIX — пачатку XX ст., але і сама станавілася традыцыяй для літаратуры наступных дзесяцігоддзяў. Замацаванне багдановічаўскай традыцыі асабліва адчуваецца ў 20-я гады ў літаратурна-мастацкай тэорыі і практыцы «Узвышша», якое стала менавіта той масавай плынню, якая пацвердзіла жыццяздольнасць і плённасць багдановічаўскай паэтыкі. Наследаванне культурнай спадчыне Багдановіча ў 20-я гады падкрэсліў і Язэп Пушча, сам былы актыўны ўзвышавец, у час абмеркавання кнігі Л. Залеская Адзначыўшы ўплыў Купалы і любоў да яго маладзейшых пісьменнікаў, Я. Пушча згадаў: «І Максіма Багдановіча мы цанілі, і ніхто іншы як я напісаў аб ім артыкул «Кніга лірыкі як мастацкае цэлае». М. Багдановіч з'яўляўся прыкладам для нас, узорам таго, як трэба складаць кнігу лірыкі»[1]. Ключавыя вобразы багдановічаўскіх твораў часта станавіліся топасамі выяўленчай палітры ўзвышаўцаў. Апрача таго, вобразная пераклічка суправаджалася і сімвалічнай пераклічкаю лёсаў.

Так, творчы лёс У. Дубоўкі складваўся падобна на лёс М. Багдановіча, вершы якога, як вядома, спачатку трапілі ў архіў «Нашай нівы» з адзнакаю «вершаў не для народа». І толькі крыху пазней, дзякуючы падтрымцы С. Палуяна, В. Ластоўскага, яны былі прызнаныя тагачасным беларускім літаратурным Парнасам, пасля чаго і пачалося імклівае ўзыходжанне Багдановічавай паэтычнай «зоркі». Вершы У. Дубоўкі, што былі ім у 192.1 г. дасланы ў газету «Савецкая Беларусь», таксама спачатку былі вернуты паэту рэдакцыяй з адмоўнай заўвагай «Уладысю Дубоўцы» аб тым, што надрукаваць вершы нельга, бо яны «не маюць рытму і вытрывалай думкі», яму параілі лепш «пісаць прозу»[2]. Аднак жа вершы Дубоўкі трапілі ў Вільню і там былі надрукаваны асобным зборнікам пад назваю «Строма». У гэтым раннім зборніку праяўляліся ўсе адметныя рысы будучага творчага аблічча Дубоўкі, паэта ярка наватарскага і ў той жа час арыентаванага на нацыянальна-адраджэнскую рамантычную традыцыю. Невыпадковым аказаўся гэты збег падобных акалічнасцей з пачаткамі выданняў твораў абодвух паэтаў. Менавіта Дубоўка стаў прадаўжальнікам багдановічаўскай традыцыі ў беларускай літарату-

---

[1] БДАМЛіМ, ф. 78, воп. 1, адз. зах. 94, арк. 81.
[2] Дробуш С. Пра мастацтва і Дубоўку // Аршанскі Маладняк. 1926. № 2. С. 10.

ры 20-х гадоў, а таксама яго сябры-паплечнікі Я. Пушча, У. Жылка, што склала і канцэптуальную аснову «Узвышша» ў цэлым. Невыпадкова таксама, што менавіта Дубоўка і яго сябры па «Узвышшы» і «Маладняку» ездзілі ў Ялту спецыяльна, каб адшукаць і ўшанаваць занядбанае на чужыне месца пахавання паэта[1].

Эстэтычная канцэпцыя «Узвышша» мела ўмоўную назву, паводле тэрміналогіі саміх узвышаўцаў, — «аквітызм», які быў у пэўным сэнсе працягам «паэзіі красы» М. Багдановіча: не ў фармальным сэнсе пошуку адмысловых выяўленчых дэталяў, а ў глыбінным сэнсе разумення красы як мастацкага ідэалу. Паэтыка ўзвышаўскага «аквітызму» сапраўды ў істоце сваёй вяртала мастацкі твор ад «жыцця матора» ў сферу пачуццяў і рэфлексіі, што ў канцы 20-х гадоў з'яўлялася не проста смелым грамадзянскім крокам літаратараў, У. Дубоўкі і яго паплечнікаў, але было ў нейкім сэнсе і выклікам афіцыйнаму курсу на палітызацыю мастацтва і прывязанасць яго да надзённых праблем «сацыялістычнага будаўніцтва». У гэтым была сутнасць «аквітызму» і тэарэтычная канцэптуальнасць «Узвышша», якая звязвала яго з хрысціянскім светаадчуваннем, ад чаго адмовіўся рэвалюцыйны паэтычны «авангард», абсалютызуючы, паводле маніфеста Марынэці, «гарачы метал», «драўляны брусок», «высокія ідэалы знішчэння ўсяго і ўсякага», вайну, бо «толькі яна можа ачысціць свет». На думку У. Конана, «тэзісы эстэтычнай праграмы «Узвышша» ёсць сінтэз класічнай мастацкай традыцыі і літаратурнага наватарства першай чвэрці XX стагоддзя»[2]. Увасабленнем такога сінтэзу і стаў прынцып «аквітызму», або «жывой вады», як біблейскага сімвала нараджэння духоўна абноўленага чалавека. У. Конан разглядае гэты сімвал «жывой вады» (ад лац. aqua vita) шырэй — як міфалагему сусветнай культуры: «Вада Жывая — папулярная ў беларускай народнай творчасці, у культуры іншых народаў міфалагема, яна ўвасабляе нараджальную і абнаўляльную сілу воднай стыхіі, а ў хрысціянскай традыцыі сімвалізуе ўваскрасенне, у дачыненні да народа — адраджэнне нацыі для новага жыцця»[3]. Ідэя духоўнага абнаўлення пераносілася ўзвышаўцамі на мастацтва і сімвалізавала адкрыццё новага шляху праз вяртанне мастацтву яго эстэтычнай функцыі вобразнага адлюстравання і перастварэння рэчаіснасці. «Аквітызм» з яго сімволікай «жывой вады» вяртаў беларускую літаратуру на скрыжалі ўласных мастацкіх традыцый, замацоўваючы

---

[1] Дубоўка У. На Багдановічавай магілцы // Узвышша. 1927. № 2.
[2] Конан У. Літаратурнае «Узвышша» ў кантэксце сусветнай культуры // Скарыніч: Літаратурна-навуковы гадавік. Мн., 1999. Вып. 4. С. 156.
[3] Конан У. Літаратурнае «Узвышша»... С. 156.

плён багдановічаўскай канцэпцыі «чыстай красы». Мастацкі феномен «узвышэнства» імкнуўся разгадаць і А. Каўка. Сутнасць яго складаюць, на думку даследчыка, «высокая краса, адухоўленая гарачаю ласкаю да Бацькаўшчыны-Беларусі; трапяткое, не раз балеснае пранікненне ў загадку нацыянальнага космасу, паэтызацыя яго слодычы і горычы, відавочных і стоеных у ім антыномій...»[1] З «красой» звязвае сэнсавую напоўненасць паняцця «аквітызм» даследчык мастацкай практыкі «Узвышша» А. Пашкевіч: «Непарыўна звязаны са знакам аквітызму знак красы, прыгажосці. У ім узвышаўцы бачылі не толькі асноўную эстэтычную катэгорыю, не толькі галоўную «ажыўленчую» сілу сваёй творчасці, але і — шырэй — гарант увогуле развіцця творчай культуры»[2]. Так праз паэтыку «аквітызму», якая ўключала ў сябе сінтэз мастацкіх прыёмаў розных напрамкаў і школ, а таксама ўласную традыцыю, звязаную з апорай на нацыянальную адраджэнскую дамінанту, узвышаўцы здолелі сказаць у мастацкім слове вельмі многае аб сабе і сваім часе. Праз люстра «Узвышша», праз эзопаўскую мову і алегорыі ў творчасці паэтаў У. Дубоўкі, Я. Пушчы, Т. Кляшторнага адбілася ўсё няпростае і трагічнае жыццё другой паловы 20-х гадоў. Трэба сказаць нават больш: высоўванне мастацкай канцэпцыі «аквітызму» было смелай беларускай альтэрнатывай футурызму з яго абсурдысцкай эстэтыкай «нахабнага напору», апантанай барацьбы з традыцыяй, імкненнем «садануть хорошенько по вратам жизни» (Ф. Марынэці), вырвацца «ў нікуды», каб павялічваць «неабдымную бессэнсоўнасць». Пры гэтым воля аўтара, творцы заставалася вызначальнай, хоць ён не тварыў, «як дэміург» з нічога — з расплаўленай матэрыі супрэматычнага «чорнага квадрата», але, кіруючыся сваім унутраным «я» і абапіраючыся на традыцыі, даваў мастацкі аналіз рэчаіснасці ў самых нечаканых сваёй вобразнай асацыятыўнасцю формах. Пры гэтым сцвярджэнне узвышаўшай эстэтыкі адпавядала рэчышчу еўрапейскага мадэрнізму ў тым сэнсе, што «мадэрнізм уяўляе сабой пастаянна зменлівае ірацыянальнае: агонь, які палае ў чалавечых грудзях»[3]. Мадэрнізм не абавязкова азначаў адцягненае мастацтва, аднак адносіны да рэчаіснасці тут вызначаюцца вялікай творчай свабодай мастака: рэчаіснасць не дамінуе над ім, і ў яго задачу не ўваходзіць найбольш адэкватнае яе адлюстраванне. Унутраны свет аўтара і яго фантазія

---

[1] Каўка А. Спаталенне жывой вадою, або шляхам узвышэнства // Скарыніч: Літаратурна-навуковы гадавік. Мн., 1999. Вып. 4. С. 173.
[2] Пашкевіч А. Феномен узвышэнства ў беларускай паэзіі ХХ стагоддзя. Аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук. Мн., 1998. С. 14.
[3] Мартинсон Х. Модернизм // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров зап.-европ. лит. ХХ в. М., 1986. С. 421.

ўступаюць ва ўзаемаадносіны з рэчаіснасцю, ствараючы яе суб'ектыўны адбітак і дабіваючыся пры гэтым найбольш канцэнтраванага і дакладнага яе моўнага выражэння.

Такім чынам, вытокам, або традыцыйным апірышчам, паэтыкі «Узвышша» можна назваць паэзію «чыстай красы» М. Багдановіча, якога крытык 20-х гадоў У. Дзяржынскі назваў «першым з паміж беларускіх паэтаў і ядыным, хто спецыяльна заняўся беларускім вершам як гэткім, яго стылізацыяй, гэта знача выпусканнем тых паэтычных нормаў, якія ўласцівы і могуць быць застасаваны ў беларускім вершы»[1]. Калі мы звернемся да «Тэзісаў «Узвышша», то ўбачым у аснове яго эстэтычнай канцэпцыі тую ж установку на дасканалую форму твораў: «Мастацтва павінна быць узвышшам»[2]. «Магчымасць утварэння ўзвышша беларускай мастацкай літаратуры» бачылася ў наступных параметрах: «культура беларускай мовы; жыццёвая сымболіка мастацкага твора; яго канцэнтрацыйная вобразнасць; дынамічнасць кампазіцыі; беларуская жанравасць; адзінства творча-мастацкай ідэі; разнастайнасць фармальных рэальнасцей і — аквітызм як тая імклівасць, якою прасякаецца мастацкі твор у сваім ідэале»[3]. Узвышаўцы сцвярджалі, што «Беларусі як крыніцы творчасці новых формаў культуры яшчэ не ведаюць», а каб іх ствараць, неабходна «шмат ведаць і ўмець па-мастацку выражаць»[4]. Тут праглядаюцца два аспекты: па-першае, наяўнасць усвядомленай сувязі з нацыянальнай традыцыяй, перарванай «маладняко́ўствам» (установка на Беларусь як крыніцу творчасці), а па-другое, арыентацыя на эксперымент Багдановіча па стварэнні «вершаў беларускага складу». Гэта быў ужо істотны момант, які ўдакладняў і пашыраў спектр багдановічаўскай традыцыі ў мастацкай практыцы «Узвышша»: не толькі абноўленая канцэпцыя «чыстай красы» мела сваю актуальнасць у разуменні сутнасці аквітызму, але і фарматворчы нацыянальны эксперымент, што ўзнаўляў вопыт багдановічаўскіх фальклорных стылізацый у айчынным і замежным пісьменстве. У творчасці У. Дубоўкі гэта, напрыклад, выразна праявілася ў тым, што ён уключыў у кампазіцыю сваёй паэмы «І пурпуровых ветразей узвівы» некалькі вершаваных народных паданняў, уклаўшы ў іх шматзначны алегарычны сэнс. Былі падобныя алегарычныя ўстаўкі і ў другой, страчанай, частцы паэмы (народныя казкі,

---

[1] Дзяржынскі У. Максім Багдановіч як стылізатар беларускага вершу // Адраджэнне. Літаратурна-навуковы веснік інстытуту беларускай культуры. Сш. 1. Мн., 1922. С. 205.
[2] Тэзісы да пытання аб утварэнні «Узвышша» // Узвышша. 1927. № 1. С. 168.
[3] Узвышша. 1927. № 1. С. 168.
[4] Там жа. С. 169.

алегорыі на біблейскія сюжэты, напрыклад Ноеў каўчэг, «на якім ратаваліся ад патопу ўсялякія паганыя істоты, апісаныя... даволі празрыста»[1]). Узвышаўцы імкнуліся праз паняцце аквітызму выявіць тую фармальна-мастацкую сутнасць, якая, відавочна, успрымалася імі як эстэтычны крытэрый адносін да рэчаіснасці, і гэты крытэрый станецца універсальным, г. зн. заўсёды зможа вызначаць анталагічную і эстэтычную спецыфіку менавіта беларускага верша і будзе абумоўліваць уключанасць яго нацыянальнай характарыстычнасці ў кола агульначалавечых каштоўнасцей. Мастацкі вопыт М. Багдановіча для узвышаўцаў тут быў неацэнным і неабходным.

Аб творчай школе М. Багдановіча канкрэтна гаворыць і паэзія прадстаўнікоў аб'яднання: У. Жылкі, Т. Кляшторнага, С. Дарожнага, самога У. Дубоўкі, Я. Пушчы. Апрача акалічнасцей выдання першых кніжак, Дубоўку з Багдановічам злучае, да прыкладу, і такі асабісты фактар, як адарванасць ад бацькаўшчыны. Трагічныя матывы падабенства асабістага лёсу з Багдановічам ёсць у Жылкі. Я. Пушчу літаратурныя апаненты абвінавачвалі ва «ўпадніцтве» як ідэалагічнай хібе ўсяго «Узвышша»[2]. Згадаем ізноў, што вершы Багдановіча напачатку таксама называліся «дэкадэнцкімі». Сімвалічна, што сама назва паэтычнага зборніка Багдановіча «Вянок», дадзеная, як вядома, В. Ластоўскім, азначала ў поўным падтэксце «вянок на магілу С. Палуяна» — аднаго з першых прыхільнікаў і цаніцеляў паэзіі М. Багдановіча. Зборнік вершаў У. Дубоўкі «Строма» (Вільня, 1923) быў таксама вянком-прысвячэннем трагічна загінуўшай сястры М. Гарэцкага: «Светлай памяці Ганулі Гарэцкай, як вяночак на магілку ў чужыне, — прысвячаю». Ганна Гарэцкая, як вядома, стала адной з першых бязвінных ахвяр рэпрэсіўнага апарату ў 1922 г.: яна, толькі што стаўшы студэнткай Заатэхнічнага інстытута, была смяротна пакалечаная, папаўшы пад колы трамвая ў Маскве, калі несла перадачу ў турму арыштаванаму брату Гаўрыле[3]. Яе смерць страсянула ўсе нацыянальна здаровыя яшчэ сілы беларускага грамадства, і У. Дубоўка ўшанаваў яе памяць сваім прысвячэннем, тым самым дакладна вызначыўшы свой арыенцір на нацыянальна-патрыятычную дамінанту беларускай паэзіі.

Аб наследаванні У. Дубоўкам паэтыкі М. Багдановіча гаворыць і яго верш «Ты ляжыш на руцэ маёй, верас», дзе развіваецца матыў сціплай кветкі-вераса як сімвала роднага краю. Адчуваецца выразная арыентацыя на багдановічаўскую топіку — на яго вобраз сціплага

---

[1] Бугаёў Д. З эпісталярнай спадчыны Уладзіміра Дубоўкі // Полымя. 2000. № 7. С. 135.
[2] Глыбоцкі Т. Літаратурнае балота // Полымя, 1923. № 1. С. 187.
[3] Гарэцкі Р. Ахвярую сваім «я»... (Максім і Гаўрыла Гарэцкія). Мн., 1998. С. 94-100.

васілька. З такой жа сімвалічнай семантыкай верш, датаваны 1923 г., прыводзіцца намі па архіўнаму ўласнаручнаму аўтарскаму асобніку:

Ты ляжыш на руцэ маёй, верас,
Найдрабнейшая з кветак.
Я пытаўся, пытаю яшчэ раз:
Чым ты вабіш нас гэтак?

Ледзь прыкметны для нашага вока.
Быццам зернейка маку.
Ад зямлі не расцеш ты высока,
Цябе топчыць усякі.

А калі расцвітаеш на ўзлессі,
Закрасуеш у пушчы, —
Харaством ты тады апранешся
Сапраўды неўмірушчым.

Найдрабнейшыя кветкі складаюць
Харaство у кілімы,
Наша доля хіба не такая?
Скажы, верас любімы!

Ты ляжыш у мяне на далоні,
Найдрабнейшая з кветак.
Я пытаю, пытаю сягоння:
Чым ты вабіш нас гэтак?[1]

У паэтыцы М. Багдановіча, як мы ўжо згадалі, сціплы васілёк (вершы «На чужыне», «Слуцкія ткачыхі») быў сімвалам радзімы; маленькая няяркая вясёлка ўкруг месяца — сімвалам паэта. Багдановічаўская эстэтыка «найдрабнейшага», не істотнага і не заўважнага на першы погляд, але на самой справе якраз самага важнага, вызначальнага, як бачым, аказалася арганічнай і даспадобнай Дубоўку як прадстаўніку «Узвышша». Немагчыма лічыць выпадковым яго паэтычнае сцвярджэнне: «Найдрабнейшыя кветкі складаюць хараство ў кілімы». Калі гэта не алюзія, то, бясспрэчна, відавочная асацыяцыя з багдановічаўскай вобразнай мадэллю сціплай, някідкай кветкі як найвышэйшай адзнакі красы, дасканаласці і выражэння сакральных сувязей чалавека з айчынай і светам. Невыпадкова ж А. Луцкевіч, як ужо было адзначана, заўважыў гэтую асаблівасць М.

[1] Аддзел рэдкіх кніг і рукапісаў ЦНБ, ф. 14, воп. 1, адз. зах. 25, арк. 1-2.

Багдановіча — «іграць на бемолях», або адкрываць някідкія, няяркія праявы рэчаіснасці і духу і ўзвышаць іх да абсалютнай ступені мастацкага характва. Ён адбіраў для вобразнага пераўвасаблення нібыта ўсё другараднае — тое, што іншыя проста не заўважалі, і ствараў цудоўную лірычную гармонію з паўтонаў, пераходаў і пераліваў адценняў у настроях, фарбах, гуках. Менавіта гэта меў на ўвазе А. Луцкевіч, пішучы пра «бемольнасць» багдановічаўскіх вершаваных кампазіцый і называючы паэта будаўніком новай гармоніі, дзе ў аснову пакладзены лад мінорны[1]. А. Луцкевічу належыць і наступная тонкая эстэтычная паралель: «Агульны тон паэзіі Багдановіча... напамінае сум і тугу несмяротных твораў Шапэна»[2]. Зрабіўшы такое вызначэнне, крытык, безумоўна, не думаў, што яно таксама будзе мець пэўнае дачыненне да паэтыкі «Узвышша» і мастацкіх густаў яго сяброў. Але менавіта У. Дубоўку належыць артыкул, дзе ён дасведчана і грунтоўна даследуе беларускія мелодыі ў творах Ф. Шапэна. Дубоўка аналізуе тыя кірункі, у якіх можна прасачыць беларускія ўплывы на творчасць Шапэна. Гэта такія кірункі, як «а) чыстая народная мелодыя паложана ў аснову цэлага твора, узята як тэма; б) народная мелодыя ўводзіцца як другарадны элемент, як аздоба; в) народная мелодыя з'яўляецца як бы асноведдзю, на якой творчы геній Шапэна тчэ ўласныя кампазіцыі»[3]. У гістарычным разуменні Шапэн быў суайчыннікам беларускіх паэтаў, таму агульнасць у выяўленні настрояў і традыцый не можа быць выпадковай. Кампазітар адлюстраваў праз музыку склад народнай душы, Дубоўка абагульніў гэта пазней у сваіх інтуітыўна адчутых дый лагічна выбудаваных довадах. Багдановіч у паэзіі, як Шапэн у музыцы, абапіраўся на народную традыцыю і мэтанакіравана імкнуўся ствараць свае вершы беларускага складу. Такім чынам, успрыняцце творчасці Ф. Шапэна прыкладна праз стагоддзе беларускім крытыкам А. Луцкевічам і беларускім паэтам У. Дубоўкам у 20-я гады таксама сведчыла аб наяўнасці агульнага ўплыву творчасці М. Багдановіча на паэтыку «Узвышша», аб рэцэпцыі Багдановіча ў творчай практыцы «Узвышша».

Багдановічаўскую эстэтыку някідкага харастве («бемольнасці») Дубоўка ў сваёй творчасці развівае нязмушана і паслядоўна, яна арганічная і шматзначная, шматабяцальная для яго. Але ён на грунце яе ўжо вырашае ўласныя творчыя задачы, шліфуе сваё майстэрства, стварае свой вобразны свет. З пункту гледжання акрэсленай

[1] Луцкевіч А. Максім Багдановіч: У чацвертыя ўгодкі смерці яго // Наша думка. Вільня, 1921. 27 мая.
[2] Там жа.
[3] Дубоўка У. У звязку з пытаннем аб беларускіх мэлёдыях у творчасці Шапэна // Узвышша. 1927. № 1. С. 146.

традыцыі можна разглядаць і знакаміты Дубоўкаў верш, дзе як сімвал радзімы апаэтызавана кветка шыпшыны:

О Беларусь, мая шыпшына!
Зялёны ліст, чырвоны цвет
У ветры дзікім не загінеш,
Чарнобылем не зарасцеш.
Пялёсткамі тваімі стану,
На дзіды сэрца накалю...[1]

Так, менавіта сціплая кветка шыпшыны — традыцыйнае ўпрыгожванне палісаднікаў амаль кожнай беларускай вясковай і прыгараднай сядзібы стала ў паэтыцы Дубоўкі сімвалам Бацькаўшчыны. Не пышная прыгожая ружа, а сціплая шыпшына з сэрцам адданага паэта, наколатым на яе дзіды, як знак і прадбачанне ўласнага ахвярнага лёсу. У стылі гэтай жа «бемольнай» багдановічаўскай традыцыі з'явіўся пазней і вобраз сціплага вераса з працытаванага раней верша.

Такім чынам, уплыў асобы і паэтыкі М. Багдановіча на мастацка-эстэтычную канцэпцыю «Узвышша» і творчасць яго прадстаўнікоў быў адчувальным, змястоўным і выніковым. Варта падкрэсліць яшчэ, што данінай пашаны М. Багдановічу, яскравым сведчаннем на карысць таго, што менавіта яго вылучаюць з усіх папярэдніх класікаў і бяруць сабе за «хроснага бацьку» узвышаўцы, стаў такі красамоўны факт, як выданне другога нумару часопіса «Узвышша», цалкам прысвечанага Максіму Багдановічу. Менавіта ў гэтым нумары былі змешчаны яго вершы беларускага складу «Бяседная», «Лявоніха» і інш. Там жа друкавалася грунтоўная падборка матэрыялаў літаратуразнаўчага характару, сярод якіх крытыка-біяграфічны нарыс І. Замоціна «М. А. Багдановіч», агляд А. Бабарэкі «Максім Багдановіч у літаратурных ацэнках». Прысвячаўся паэту і верш П. Глебкі «Памяці М. Багдановіча», напісаны на дзесятыя ўгодкі яго смерці і напоўнены лірычным смуткам. Праз марыністычную сімволіку (мора і сініх хваляў), якая так блізка нагадвала аб апошнім прыстанку і канчыне паэта, малады ўзвышаўся пясняр сцвярджаў Багдановічаву неўміручасць:

Хвалі на моры
Сумуюць, гавораць,
Коцяць жвір.
Вэлюм на вочы...
Хвалі прарочаць:
Ён — жывы.[1]

---

[1] Дубоўка У. Credo. Вершы. Мн., 1926. С. 25.

Такім чынам, уплыў М. Багдановіча на паэтыку «Узвышша» адбываўся ў наступных, вызначаных намі кірунках: 1) канцэпцыя «аквітызму», або «жывой вады» мастацтва як духоўна абноўленага яго рэчышча мела генетычную сувязь з канцэпцыяй «чыстай красы», якую распрацаваў у сваёй творчасці М. Багдановіч; узвышаўцам імпанаваў ключавы вобраз някідкага хараства, якое ёсць выражэннем сапраўднай красы, яе патаемнай сакральнай праяўленасці праз адпаведныя вобразы ў рэчаіснасці; у гэтым была сутнасць канцэпцыі «бемольнасці» Багдановічавай паэтыкі, вызначанай А. Луцкевічам; у гэтай сувязі «шыпшына» і «верас» У. Дубоўкі генетычна звязаны з «цвятком радзімы васілька» М. Багдановіча і ўтвараюць спецыфічнае мастацка-вобразнае выяўленне айчыны, становячыся характэрнымі вобразамі-топасамі; 2) узвышаўцы мэтаімкнёна вывучалі жыццё і творчасць М. Багдановіча, выказваючы тэарэтычную і практычную ўвагу да творчай спадчыны паэта; у люстры яго творчасці яны бачылі і свой шлях да новага «ўзвышша» літаратуры. Багдановіч, незадоўга перад гэтым адышоўшы з жыцця, быў для іх паэтам-легендай, творчасць яго была для іх узорам мастацкай дасканаласці.

«Узвышша» — назва творчай літаратурнай арганізацыі, якая сама ў сабе заключала вобраз-сімвал — стала міфам і легендай 20-х гадоў. Топас «узвышша» азначаў у 20-я гады ў сваёй істоце «сталае культурна-творчае» ўзняцце мастацкай літаратуры на вышыню лепшых узораў сусветнай класікі. Прычым вышыня ўспрымалася не толькі адносна ўласнага беларускага ўзроўню тагачаснай літаратуры пралеткультаўскага напрамку, але таксама адносна еўрапейскага ўзроўню, які ўзвышаўцы ўспрымалі ў коле ідэй Шпэнглера з яго фаталістычнай канцэпцыяй «заняпаду Еўропы». Гэта яскрава бачна ў праграмных тэзісах «Узвышша», што датычылі пытання, якім павінна быць новае сучаснае беларускае мастацтва, каб стаць «узвышшам»: «Яно па сваёй культуры і глыбіні адбітку жыцця павінна стаць вышэй мастацтва як буржуазнага, так і сучаснага, якое часта выдае сябе за пралетарскае, гэткім не з'яўляючыся. Яно павінна стаць адным з тых фактаў агульнай беларускай творчасці, які скажа ўсяму свету, што могуць утварыць работнікі і сяляне калісь прыгнечанай нацыі, які скажа, што работнікі і сяляне гэтай нацыі маюць багатую фармальную культуру, якая з культурамі іншых, раней прыгнечаных нацый ідзе на змену «закатам» розных «вялікіх Эўропаў». Мастацтва павінна быць узвышшам»[2].

---

[1] Узвышша. 1927. № 2. С. 101.
[2] Узвышша. 1927. № 1. С. 169.

Тэзісы «Узвышша» змяшчалі ў сабе тэарэтычны погляд на мінулае развіццё беларускай літаратуры, прычым, як адзначалася, творчасць пісьменнікаў-папярэднікаў для культурна-нацыянальнага адраджэння Беларусі была магутным рухавіком. Маладнякоўская плынь узнікла як альтэрнатыва «старым» адраджэнскім настроям, але таксама, як адзначалася ў тэзісах, неўзабаве вычарпала свае магчымасці, вырадзіўшыся ў асветніцкую плынь. Перспектыва літаратурна-мастацкага развіцця бачылася за «ўзвышшам», якое творыцца «не колькасцю паэтаў і пісьменнікаў, якія б асмеліліся абвясціць сябе каманднымі высотамі, а якасцю тэй літаратурна-мастацкай прадукцыі, якая прыносіцца ў скарбніцу беларускай мастацкай літаратуры з глыбінь сучаснасці, узброенай ведамі, воляю, шчырым жаданнем і энтузіязмам вялікай творчасці. Толькі так утворыцца тое ўзвышша беларускай пралетарскай літаратуры, якое ўгледзяць вякі і народы»[1].

Так аптымістычна заканчваўся праграмны дакумент новай літаратурнай арганізацыі, творы прадстаўнікоў якой сапраўды значна вылучаліся па сваіх ідэйна-мастацкіх вартасцях у параўнанні з ператворанай пасля М. Чарота ўжо ў догму паэтыкай рэвалюцыйных хваласпеваў. Новая паэтыка «Узвышша», нягледзячы на аптымістычна бадзёры тон праграмных тэзісаў, па сутнасці была напоўнена той самай багдановічаўскай «бемольнасцю», элегічнасцю, мінорнасцю інтанацый, была хутчэй у істоце сваёй паэтыкай смутку і сумненняў, чым паэтыкай пакарэння новых вышынь будучага. Сімволіка «ўзвышша» ў гэтым кантэксце праглядвалася ў розных аспектах: як сімволіка новага ўзроўню літаратуры і як сімволіка ўзвышэння новых грамадскіх ідэалаў, здольных абнавіць краіну далучанасцю да сапраўдных высокіх духоўных і культурных нацыянальных каштоўнасцей. У гэтым была і неперарваная сувязь з традыцыяй, і шлях да новых далягладаў. Так бачыцца топас «узвышша» сёння ў шырокім культуралагічным плане, у той час як пры сваім узнікненні метафара творчага «ўзвышша» была семантычнай вобразнай альтэрнатывай маладнякоўскай «каманднай вышыні».

---

[1] Узвышша. 1927. № І. С. 170.

Раздзел 7

«АЎСЫ» І «ЦЕРНІ» ЯЗЭПА ПУШЧЫ

Адной з яркіх узвышаўскіх постацей была асоба Язэпа Пушчы, імя і творчасць якога авеяны славай і легендамі літаратурнай барацьбы 20-х гадоў. Пачаўшы свой шлях у літаратуру, як і іншыя, з «Маладняка», Пушча вылучаўся імкненнем да арыгінальнага наватарскага пошуку, і яго эксперыменты нязменна былі ў цэнтры ўвагі, выклікаючы то крытычны шквал, то ноты захаплення. Ад ушчуванняў за імажынізм і эстэцтва да палітычных абвінавачванняў у «нацыянал-дэмакратызме» — такі спектр крытычных ацэнак зведаў паэт, што завяршылася для яго ў 1931 г. ссылкай за межы Бацькаўшчыны пасля сумнапамятнай справы «Саюза вызвалення Беларусі». Паэтычныя «грахі» Пушчы абагуліў у 1928 г. Тодар Глыбоцкі — непрымірымы крытык узвышаўцаў як яўных «упаднікаў»: «Язэп Пушча калісьці падаваў дужа багатыя надзеі як свежы, орыгінальны гіоэта. Але надзеі надзеямі і засталіся. Ад «рыкаючай раніцы» да падазронага «вітаізму», ад «вітаізму» да недалужнага зборнічка «Дні вясны» і нарэшце да славутых лістоў, якія ставяць крыж на мастацкай каштоўнасці твораў Пушчы і знімаюць маску, даволі ўжо падзёртую, з яго ідэолёгічнага твару»[1]. У тым жа годзе на старонках маладнякоўскай хронікі з'явілася тэндэнцыйная абвестка: «Менская філія дзейна рыхтуецца да наладжання ў адным з клюбаў г. Менску дыспуту аб нова-буржуазных плынях у сучаснай беларускай літаратуры. На дыспуце мае разглядацца галоўным чынам творчасць Я. Пушчы і Ул. Жылкі»[2]. Такім чынам, авангардысцкая адметнасць Я. Пушчы на агульным фоне паэтычнага эксперыментатарства 20-х гадоў была відавочнай і кідкай, праламляла ў сабе рысы ўплывовых мадэрнісцкіх стыляў (найперш імажынізму праз захапленне Ясеніным, што таксама адзначалася крытыкай і было неаспрэчным «доказам» Пушчавай упадніцкай «новабуржуазнасці») і арыентацыю на нацыянальныя традыцыі, дзе за ўзор паэтычнага пераймання браліся творы Я. Купалы, М. Багдановіча, З. Бядулі.

Яшчэ будучы ў «Маладняку», Я. Пушча выдаў два адметныя паэтычныя зборнікі — «Раніца рыкае» (1925) і «Vita» (1926), якія звярнулі на сябе ўвагу, а Пушчу высунулі ў першыя шэрагі маладой генерацыі беларускіх пісьменнікаў. Першая палова 20-х гадоў, як

---

[1] Глыбоцкі Т. Літаратурнае балота // Полымя. 1928. № 1. С.187.
[2] Маладняк. 1928. № 6. С. 127.

вядома, была часам шукання новых формаў мастацтва, выпрацоўкі сугучных новаму светаадчуванню яго прынцыпаў. Менавіта ў гэты час шляхі развіцця беларускай паэзіі асэнсоўваў А. Бабарэка, высунуўшы тэрміны «адраджанізм» і «маладнякізм». Пушча быў таксама сярод тэарэтыкаў новага стылю, дадаўшы да другога зборніка невялічкую прадмову, дзе тлумачыў сутнасць назвы сваёй кнігі і вызначаў асаблівасці новай паэтыкі тэрмінам «вітаізм». «Гэты невялічкі свой зборнік паэзіі я назваў «Vita» невыпадкова, — пісаў Я. Пушча. — Успамінаецца мне тут травень месяц 1923 г., калі, неяк, аднаго разу я з Н. Чарнушэвічам зайшоў да А. Бабарэкі. Якраз у нас завязалася гутарка аб стане і кірунках сучаснай беларускай паэзіі. Выказваліся разнастайныя погляды і меркаванні. Агульна ж мы пагаджаліся з тым, што сучаснасць беларускай паэзіі не мае адзінага стала вызначанага кірунку, не мае сваёй пэўнай школы. Кожнаму з нас хацелася разгадаць яе заўтра, хацелася пабачыць яе светласонечны шлях да новага. Кожны з нас больш-менш пагаджаўся, што чарговае яе заданне — сынтэз, стройная сугучнасць рамантызму жыцця з яго рэалізмам, і гэта мы хацелі назваць словам «Vita» — жыццё — вітаізмам. Нам думалася, што ў гэтую новую квадру індывідуальнасць поэты павінна быць пастаўлена ў спрыяючыя ўмовы развіцця, але разам з тым у ёй павінны жыць ідэалы і імкненні калектыву і той шлях, які вядзе ў светлае заўтра — да сацыялізму. Але гэта неяк заціхла, не вылілася ў належную форму. Як нейкі водгук яго, выпускаю я гэты свой маленькі зборнік пад назвай «Vita». Аўтар»[1]. Зразумела, што высунуты Я. Пушчам прынцып новага мастацтва, або вітаізм, быў тыпалагічна блізкім да бабарэкаўскага маладнякізму і ўзвышаўскага аквітызму, — ён мусіў стаць формай новай ідэі мастацтва, як і астатнія, прэтэндаваў на адметнае эстэтычнае напаўненне як праграма альбо маніфест новага творчага кірунку, так і застаўшыся ў стракатым аблічны 20-х гадоў уласнабеларускім наватарскім эксперыментам. Тым не менш канкрэтная творчая практыка Пушчы і іншых паэтаў давала падставы тагачасным крытыкам звязваць яго імя з імажынізмам, у якім ён выступаў як паслядоўнік С. Ясеніна. Калі пакінуць у баку вульгарна-сацыялагізатарскія трактоўкі гэтага Пушчавага захаплення, то сапраўды заўсёды была заўважнай асаблівая схільнасць і любоў паэта да вобразатворчасці, да вобразнага вынаходніцтва, што было звязана з натуральнай прагай творцы расчытаць таямніцу новых эпахальных дзён жыцця, паказаць па-свойму іх адметнасць:

---

[1] Пушча Я. Vita. Мн., 1926. С. 3.

Стаю ў павевах сонечнай красы
І думкі ў прамяністасць агартаю.
Стаю, а ў сэрцы песні нарассып,
А ў песнях вобразы бягуць гуртамі.
Яны вяршка чужога не сальюць,
І жыць пад суседзьмі я не дазволю.
Для іх, для іх звініць лясоў салют, —
Іх радасць — мілагучнасць звону.[1]

Як бачна, паэт завастраў увагу на свядомай насычанасці вобразамі сваіх вершаў («у песнях вобразы бягуць гуртамі») і падкрэсліваў іх незалежнасць ад чужых уплываў — «чужых вяршкоў», як бы палемізуючы з тымі, хто абвінаваціць яго ў «ясеніншчыне». Захапленне Пушчы вобразатворчасцю праявілася яшчэ ў першым зборніку з адпаведнай назвай «Раніца рыкае», вершы якога пераважна ўяўлялі сабой паэтызацыю эмоцый, пачуццяў, настрояў. Паэт смела эксперыментуе са словамі і словазлучэннямі, каб здабыць з іх глыбіняў і з іх сутыкненняў новыя нюансы і сэнсавыя адценні. Часам пераважала экстравагантнасць, жаданне здзівіць сябе самога і астатніх, нават выкарыстоўваючы звыклую сялянскую аснову для вобраза, як, напрыклад, у вершы «Раніца»:

У сутонні п'яніцай
хістаецца пад плотам цень.
Умыўшыся яркай раніцай,
на сіні выган
выганяе
сонца пасвіць дзень.[2]

Так на ўсім працягу першага Пушчавага зборніка праяўлялася эпатажнасць, нетрадыцыйнасць выказвання паэтычнай думкі, нават калі дзеля гэтага парушаліся эстэтычныя нормы прыгожага, а высока ўзятыя ноты рамантызаванага стылю зніжаліся часам да парадыйнага гучання: «раніца ў полі рыкае ў зялёную сінь», «вецер над гаем песняю поўдзень аўсяніць», «хай туман сырадойна абмые мае веснамайскія кудлы», «я ў песнях пра вёску трыбуню». Авангардызм Пушчы проста струменіць з кожнага радка, калі традыцыйныя вясковыя рэаліі злучаюцца ім з лексікай новай пострэвалюцыйнай рэчаіснасці, бо «трыбуніць пра вёску» ўжо само ў сабе значыла адлюстроўваць новы тып успрыняцця вясковага жыцця. Абнаўленне старой вёскі ў імажыністкім светабачанні Пушчы было канкрэтным і

[1] Там жа. С. 43.
[2] Пушча Я. Раніца рыкае. Мн., 1925. С.6.

канцэптуальна звязаным з разуменнем ім тагачаснага авангардызму. З аднаго боку, авангард змяшчаў у сабе як абавязковы урбаністычны матыў апяванне горада як цэнтра «матора і жалеза», а вёска ўспрымалася як традыцыйны стэрэатып адсталасці і кансерватызму. Такім чынам, горад быў сімвалам авангарду, а вёска — сімвалам традыцый. Пушча ламае гэты светапоглядны стэрэатып і стварае авангардную мадэль новай беларускай вёскі:

Жыццё ж бывае часта рубам, —
Ну дык аб чым жа пець сягоння нам?
Ці ж толькі аб фабрычных трубах,
Што дымяцца між жалезных брам?
О, не! Па вёсках вунь лахудрых
Аўсы камуне б'юць паклоны.
Дык, песня, раскудлач жа кудры
Ў вясковым аблавухім клёне![1]

У межах тагачасных эстэтычных норм пралетарскай літаратуры, якія рэпрэзентаваў найперш «Маладняк», такая вобразатворчасць успрымалася як нешта хваравітае, хаця і тут рэвалюцыя прадчуваецца як першасны імпульс усіх грамадскіх пераўтварэнняў. Авангарднасць «Маладняка» як носьбіта ідэй і форм рэвалюцыйнага канцэптуалізму пачыналася з усведамлення, што з'яўляецца на дадзеным этапе крыніцай натхнення, крыніцай мастацкай творчасці. Калі для рамантыкаў такой крыніцай была душа мастака, яго сэрца, для рэалістаў — уся супярэчлівая шматстайнасць навакольнай рэчаіснасці, то для прадстаўнікоў пралетарскага авангардызму рытм сучасных дзён звязваўся з рэвалюцыяй, якая і выяўляла «новы напрамак у літаратуры»: «Рэвалюцыя — крыніца, з якой «Маладняк» чэрпае сваю творчасць», — сцвярджалася ў дакладзе Л. Каплана, кіраўніка ад КПБ, на адкрытым сходзе новаўтворанай Магілёўскай філіі «Маладняка» 15 лютага 1925 г.[2] Галоўнай асаблівасцю абвяшчалася таксама вядзенне калектыўнай літаратурнай працы, а ў якасці прыклада называўся раман «Ваўчаняты» А. Вольнага і А. Александровіча. Зразумела, што пры такім падыходзе ўстаноўка на індывідуалізм творчай працы, арыентацыя на ўнутранае паэтава «я», на душу мастака з яе безданямі і вышынямі ўспрымаліся як «новабуржуазныя ўхілы», і галоўным супернікам пралетарскага канцэптуалізму тут быў імажынізм, «шкоднае захапленне» якім зведалі многія паэты, але найболей крытычных папрокаў даставалася Я. Пушчу. Галоўным тагачасным імажыністам у рускай

---

[1] Там жа. С. 31.
[2] БДАМЛіМ, ф. 225, воп. I, спр. 9, арк. 8.

паэзіі лічыўся С. Ясенін, з уплывам якога звязвалі і «вобразную хваробу» ў беларускай літаратуры. Аднак уплыў Ясеніна быў хутчэй творчы, чым тэарэтычны. Вось як з пралетарскіх пазіцый выглядаў імажынізм у ацэнках Ц. Гартнага: «Імажынізм — вырадак сімвалізму, напрамку буржуазна-мяшчанскага. Імажынізм ёсць лёгічны і нямінучы скутак (рэзультат) развіцця сімвалізму й футурызму, так абгаворвае імажынізм яго прадстаўнік І. Сокалаў. Мэтадам імажынізму ў паэзіі з'яўляецца кампазіцыя вобразаў, для якое фонам служыць творчая інтуіцыя, творчы інстынкт мастака, кажа другі прадстаўнік імажынізму І. Грузінаў. Гэта значыць, што імажынізм самацэнен, суб'ектывен у сваёй сутнасці, — а значыць і далёкі ад пралетарскай паэзіі, якая грунтуецца на калектыўнай творчасці, на працэсе працы індустрыяльнага рабочага. Футурызм таксама не бліжэй да пралетарскасці, чымся імажынізм»[1]. Такім чынам, як бачна, Гартны са сваіх эстэтычных пазіцый адмаўляў самакаштоўнасць творчай індывідуальнасці мастака і вартасці папярэдніх буйных мадэрнісцкіх плыняў — сімвалізму і футурызму, хаця наватарскія ідэі апошняга былі актыўна скарыстаны маладнякоўцамі і леглі ў падваліны рэвалюцыйнага канцэптуалізму. Імажынізм стаў новым універсальным авангардным стылем 20-х гадоў, які па напоўненасці сваёй эстэтычнай праграмы прэтэндаваў на роўнасць з папярэднімі. Яго кола складалі таленавітыя рускія літаратары С. Ясенін, І. Грузінаў, Р. Іўнеў, В. Шаршаневіч, А. Марыенгоф, І. Сокалаў, некаторыя мастакі.

На самым пачатку 20-х гадоў у расійскім прыгожым пісьменстве акурат саспяваюць і друкуюцца літаратурныя маніфесты і зборнікі новай плыні. Тэарэтычныя асновы імажынізму былі сфармуляваны ў кнігах А. Марыенгофа «Буян-остров» (1920) і В. Шаршаневіча «2х2 = 5. Листы имажиниста» (1920), якія прыязджалі ў 1922 і 1923 гг. у Беларусь, выступалі на літаратурных вечарах у Мінску. «Гісторыя паэтычнага зместу ёсць гісторыя эвалюцыі вобраза і эпітэта як самага прымітыўнага вобраза»[2], — з вядомай рацыяй сцвярджалася ў першым тэарэтычным пункце кнігі Вадзіма Шаршаневіча. Разважанне аб вобразнасці тут мае прынцыповы характар, звязваецца з падкрэсленай штучнасцю твораў мастацтва, якія павінны быць прыдуманымі, бо ўсё пазбаўленае ўмоўнасці, штучнасці ёсць толькі прырода. «Мы былі перакананыя, — піша Шаршаневіч, — што конь чатырохногі, але варта было кубістам намаляваць шасціногага каня, то кожнаму не сляпому стала відавочна, што па Цвярской бегаюць

[1] Полымя. 1922. № 1. С.70.
[2] Шершеневич В. 2 х 2 = 5. Листы имажиниста. М., 1920. С. 3.

менавіта шасціногія коні»[1]. У змене мастацкіх плыняў імажынізму адводзілася вызначальная роля, бо ён, па сцверджанні Шаршаневіча, пераўзыйшоў усе папярэднія стылі, уключаючы сімвалізм і футурызм, дасканаласцю матэрыялу і майстэрствам формы. Розніцу стаўлення да вобразаў Шаршаневіч фармуляваў наступным чынам: «Для сімваліста вобраз (або сімвал) — спосаб мыслення; для футурыста — сродак узмацніць зрокавасць уражання. Для імажыніста — самамэта»[2]. Сцвярджалася аўтарам таксама універсальнасць і унікальнасць імажынісцкай карціны свету: «Сімвал ёсць абстракцыя, і на ім не можа будавацца паэзія. Вобраз ёсць канкрэтызавана сімвала. Імажынізм — гэта ператварэнне разгаворнай вады ў віно паэзіі, таму што ў ім раскрыццё псеўданімаў рэчаў»[3]. Такім чынам, важна пры усіх чарговых прэтэнзіях новай плыні на вызначальную авангарднасць бачыць у ёй сур'ёзны намер пранікнуць у таямніцы светабудовы, скарыстаўшы пры гэтым адпаведны ключ — вобраз, абсалютызацыя якога тут была па-свойму апраўданай. Пераўзыходзілі імажыністы прадстаўнікоў футурызму і па так званым пытанні «разбурэння граматыкі». Спаслаўшыся на Марынэці, Шаршаневіч тэарэтызаваў далей аб магчымасцях і кірунках вобразатворчасці: «Не завумнае слова, а вобразнае слова ёсць матэрыял паэтычнага твора. Не знiстажэнне вобраза, а паяданне вобразам сэнсу — вось шлях развіцця паэтычнага слова... Сэнс слова закладзены не толькі ў корані слова, але і ў граматычнай форме... Паломка граматыкі, знiстажэнне старых формаў і стварэнне новых, аграматычнасць, — гэта выдасць сэнс з галавой у рукі вобраза... Нават «заўтра» заскача ў нас па склонах...»[4] Усе гэтыя, здавалася б, эксперыментатарскія перахлёсты і вонкавы эпатаж вельмі глыбока ўзорвалі ніву прыгожага пісьменства пад далейшую сяўбу, бо на самой справе гаворка тут вялася не пра апраўданне бязглуздзіцы і бяссэнсіцы, а пра такія спосабы паэтычных стасункаў з рэчаіснасцю, якія б адчынілі новыя глыбіні яе спагнання і новы сэнс чалавечай гісторыі ў дачыненнях з трансцэндэнтным і сакральным. На гэтым узроўні сапраўды ўсе каноны, у тым ліку і канон граматычны, разбураюцца, а з рассыпаных частак збіраецца новы сэнс і, відавочна, ствараецца новы канон, падлеглы ў далейшым новаму разбурэнню і мадыфікацыям. Так творыцца бясконца новы рухомы сэнс мастацтва, і менавіта гэтую імклівую зменлівасць па-свойму прэтэнцыёзна намагаліся адлюстраваць чарговыя экспеоы-

[1] Там жа. С. 8.
[2] Шершеневич В. 2 х 2 = 5. Листы имажиниста. М., 1920. С. 10.
[3] Там жа.
[4] Там жа. С. 43-45.

ментатары — імажыністы. «Перамога вобраза над сэнсам і вызваленне слова ад зместу цесна звязаны з ламаннем старой граматыкі і пераходам да неграматычных выразаў,» — падводзіў вынікі сваіх разважанняў Шаршаневіч, прыходзячы ў цэлым да традыцыйнай высновы аб глыбіні і празрыстасці паэтычнай мовы, — «кубізм граматыкі — гэта патрабаванне трохмернага слова. Празрыстасць слова — кліч імажынізме. Глыбіня слова — патрабаванне кожнага паэта»[1]. Таленавітым паэтычным словам адгукаўся на кліч імажынізму беларускі паэт Язэп Пушча. Усхваляваны самой магчымасцю рассунуць сэнсавыя межы слова і здабыць з іх новы сэнс, ён сфармуляваў гэта ў адной фразе — «мы жнём усход нязнаных слоў»[2].

Па-свойму арыгінальным у разважаннях быў другі тэарэтык імажынізму Анатоль Марыенгоф. Раздзел «Пара чыстая і пара нячыстая» ён пачынаў з правакацыйнага пытання: «Але ж вы спытаеце, чаму ў сучаснай вобразнай паэзіі можна назіраць як бы знарочыстае злучэнне ў вобразе чыстага з нячыстым. Чаму ў Ясеніна «солнце стынет, как лужа, которую напрудил мерин» або «над рощами, как корова, хвост задрала заря»?...»[3] І сам жа адказваў: «Адна з мэтаў паэта — вызваць у чытача максімум унутранага напружання. Як мага глыбей усадзіць у далоні чытацкага ўспрыняцця стрэмку вобраза. Падобныя злучэнні чыстага з нячыстым служаць спосабам завастрэння тых стрэмак, якімі ў належнай меры шчаціняцца творы сучаснай імажынісцкай паэзіі»[4]. Адсюль становяцца зразумелымі на першы погляд безгустоўныя, але на самой справе наватарскія ў галіне выпрабоўвання імажынісцкай паэтыкі вобразы Язэпа Пушчы: «З-за лесу, лесу чмарага, над соннай хмараю дзень раніцай іржэ»[5] ці ўжо цытаваны «У сутонні п'яніцай хістаецца пад плотам дзень». У імажынісцкіх вобразах Пушчы «нячыстае» ў сваёй эстэтычнай адмоўнасці выступае не настолькі зніжаным, як у прыведзеных цытатах з Ясеніна, але і ў яго заўважная гэтая знарочыстая кантрастнасць, сутыкненне ўзнёслага з недарэчным: «Плаксівую смугу памялом змяло, і промень сонца па шляху пабег у сутулае сяло»[6]. Несумненна, пад уплывам імажынісцкага прынцыпу кантрастнай пары быў створаны Пушчам малюнак раніцы, якая ўсміхаецца, абуджаючы маладую энергію новых дзён:

Дню новаму ў рот

---

[1] Шершеневич В. 2 х 2 = 5. Листы имажиниста. С. 45.
[2] Пушча Я. Vita. С. 23.
[3] Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм. М., 1920. С. 11.
[4] Там жа. С. 11-12.
[5] Пушча Я. Vita. С. 23.
[6] Пушча Я. Раніца рыкае. С. 6.

Песняю рынем.
Ківае над рэчкай чарот
Зялёнай чупрынай.[1]

Узнікненне на эстэтычнай прасторы 20-х гадоў імажынізму тлумачылася Марыенгофам як натуральнае запатрабаванне сучаснасці з яе паскораным рытмам жыцця. Аб гэтым ён разважаў у наступным раздзеле «Два рытмы»: «Што прывяло ўшчыльную мастацтва да імажынізму? Хіба не паскораны да неверагоднасці рытм жыцця? Каласальны прэс барацьбы ператварыў вадзяністае цела ў непранікальны ком жалеза і бетону. Што такое вобраз: — найкарацейшая адлегласць з найвышэйшай хуткасцю...»[2] У іранічна-філасофскім раздзеле «Клісцір» аўтар піша аб шляхах развіцця паэзіі і стасунках мастацтва з ідэалогіяй. Першае ён звязвае выключна з пастаянным ўдасканальваннем майстэрства, з узыходжаннем «па прыступках формы». Адносна другога лічыць такім жа бязглуздым разглядаць паэзію з пункту погляду ідэалогіі, пралетарскай, сялянскай ці буржуазнай, як і вымяраць адлегласць пры дапамозе фунтаў. З гэтых пазіцый ён лічыць недапушчальным аб'ядноўваць паэтаў па прынцыпу ідэалагічна-класавых характарыстык (напрыклад, Ясеніна з Кальцовым як сялянскіх паэтаў, а Шаршаневіча з Бальмонтам як буржуазных). «Мастацтва хварэла формай, а да яго лезлі з клісцірам ідэалогіі», — завяршае ланцужок сваіх разважанняў Марыенгоф, тлумачачы такім чынам пераломныя моманты ў развіцці мастацтва, якое «тады было сапраўды прастужана на скразняках упадкавасці»[3]. Далей аўтар разважаў аб спёртасці першаснага сэнсу слоў і цяжкасці здабывання з іх новага свежага сэнсу, новай «цеплыні і бляску вобразаў», што падуладна толькі геніям. Абапіраючыся на ідэі Эміля Верхарна, Марыенгоф звяртаў увагу на парадокс сучаснага моманту, які быў у тым, што геній ніколі не з'ўляецца выразнікам свайго часу, бо ён заўсёды знаходзіцца ў канфлікце з асяроддзем, выступаючы бунтаўніком, мяцежнікам, цалкам захопленым сваёй ісцінай, да якой сучаснікам, як правіла, няма ніякай справы[4]. Такім чынам, фактычна паказвалася на несумяшчальнасць феномена геніяльнасці з феноменам пралетарскага мастацтва, аб'яўленага дзяржаўным, бо пер шае заўсёды мусіць быць апазіцыйным, тады як другое патрабуе сваёй апалагетычнасці. Самае дзіўнае тут тое, што Верхарн лічыўся сваім у пралеткультаўскім асяроддзі, бо рэвалюцыйны пафас яго

[1] Там жа. С. 7.
[2] Мариенгоф А. Буян-остров. С. 13.
[3] Мариенгоф А. Буян-остров. С. 20.
[4] Там жа. С. 26.

некаторых вершаў аказаў моцны ўплыў на стварэнне і замацаванне пралеткультаўскіх мастацкіх канонаў. Творчая практыка 20-х гадоў пацвярджала тэзіс Э. Верхарна і запатрабаванасць імажынізму як эстэтычнага кірунку, дзе віталася свабода творчага самавыражэння, а сродкам яе рэалізацыі абвяшчаўся вобраз.

Язэпа Пушчу, як ужо падкрэслівалася, можна назваць выразнікам беларускай версіі імажынізму, школа якога для паэта была зусім не «буржуазнай хваробай», і тым больш не эпігонствам, але плённай авангарднай формай пошуку індывідуальнага стылю. З ростам і ўзмужненнем Пушчавага таленту яшчэ больш абвастраццa яго стасункі з рэчаіснасцю, а дакладней з яе афіцыйнымі прадстаўнікамі ад літаратуры і ідэалогіі. Падтрымку ён знаходзіў хіба толькі ў асяроддзі паплечнікаў, будучых узвышаўцаў. Так, яго сябра Уладзімір Дубоўка яшчэ ў маладнякоўскі перыяд напісаў прыхільна-ўзнёслую рэцэнзію на першы зборнік, дзе назваў смелы вобраз «рызыкоўнай, імпэтнай» — «рыкаючай» — раніцы бліскучым сімвалам новых дзён і падкрэсліў адпаведнасць вершаў Пушчы пазначанай «агнявымі літарамі» эпосе. «Завіруха, вір, строма — яе характэрныя адзнакі, — пісаў Дубоўка. — Моладзь, маладнякоўцы, якія самі былі актыўнымі ўдзельнікамі гэтай завірухі, — пачалі каваць, гартаваць і новую песню»[1]. Характэрнымі з'яўляюцца ў прыведзенай цытаце ключавыя словы, якімі Дубоўка пазначае эпоху, — завіруха, вір, строма. Цяпер яны на першы погляд здаюцца проста трапнымі сімваламі — канцэптамі тагачасных «бурапенных» дзён, але для сучаснікаў яны былі кодавымі знакамі, звязанымі з фактамі рэчаіснасці. І калі дасведчаны чытач адразу згадае, што «Завіруха» называўся першы паэтычны зборнік Міхася Чарота, а «Строма» — першы паэтычны зборнік самога Дубоўкі, то слова вір можа падацца выпадковым у гэтым шэрагу, звязаным толькі семантычнай сінанімічнай блізкасцю. Аднак на самой справе ў літаратурным руху 20-х гадоў быў і свой «Вір» — так называлася першая незалежная пісьменніцкая суполка, якую ўтварыла ў 1922 г. група літаратараў на чале з Янкам Купалам і якая так і не была зацверджана Наркаматам унутраных спраў Беларусі з-за таго, што, кажучы казённай мовай тагачасных дакладных запісак, «палітычныя фізіяноміі» яе ўтваральнікаў не падабаліся сакрэтнаму аддзелу ДПУ, куды Наркамат звярнуўся па кансультацыю. А на той час члены камуністычнай партыі З. Жылуновіч (Цішка Гартны) і М. Кудзелька (Міхась Чарот) нават

[1] Гайдуковіч Ул. «Раніца рыкае»: Агляд вершаў Язэпа Пушчы, а таксама адказ на некаторыя соймаванні // Маладняк. 1925. № 8. С. 90.

абвінавачваліся ў дачыненні да гэтай несанкцыяніраванай арганізацыі, у стварэнні яе статута, і іх справа разглядалася Кантрольнай камісіяй ЦБ КП(б)Б[1]. Літаратурны «Вір», як піша даследчыца-архівазнаўца А. Гесь, «так і не завіраваў», але застаўся ў свядомасці сучаснікаў яшчэ адным прыкладам творчай ініцыятывы, жадання самастойна арганізоўваць сваю дзейнасць, у той час як усё ў грамадстве рабілася рэгламентаваным і падкантрольным уладзе. Так што невыпадкова гэты сімвал-знак паставіў Дубоўка паміж чаротаўскай «завірухай» і сваёю «стромай».

Рэчаіснасць другой паловы 20-х гадоў рыхтавала для паэтаў, апазіцыйных афіцыйнаму ідэалагічнаму курсу, новыя стромы і завірухі. Іх прадбачыў чуйнай паэтавай інтуіцыяй Дубоўка, прадчуваў таксама і Я. Пушча. У дадзеным выпадку можна без перабольшанняў гаварыць аб верхарнаўскім «комплексе геніяльнасці» як супраціву афіцыйным дактрынам, ідэалагічнаму канону, што скоўваў мёртвай хваткай жывыя зрухі душы. Так у атмасферы панавання так званай «дзяжурнай радасці» нараджаўся элегічны ўзвышаўся сум, акрэслівалася права на смутак як на форму свабоды творчасці ў грамадстве, дзе мастакам дыктаваліся яе змест і форма. Вершы Пушчавага зборніка «Vita» выклікалі папрокі за «вялікамучаніцкія» тэндэнцыі, за вобраз «церняў», з якіх паэту «вяжуць вянок», за прыхільнасць да эротыкі[2]. Яшчэ больш абуральнымі былі водгукі на друкаваныя ў 1927 г. ва «Узвышшы» цыклы «Асеннія песні» і «Лісты да сабакі». Палемічнай у адносінах да рэчаіснасці была таксама легендарная паэма «Цень Консула», напісаная як водгук на афіцыйны ідэалагічны памфлет А. Александровіча «Цені на сонцы», і ўрыўкі з якой былі названыя паэтам у першай узвышаўшай рэдакцыі ў 1928 г. завуаляваным загалоўкам «Песня акупацыі (1918)».

Усе гэтыя творы аказаліся ў эпіцэнтры крытычнай барацьбы канца 20-х — пачатку 30-х гадоў, а на самога Пушчу ў гэты час сыпаліся палітычныя абвінавачванні як на «нацдэма». «Беларусь нацдэм бачыць у вобразе краіны, распятай на крыжы. У другім месцы Я.Пушча піша, што яе распялі на раскрыжаванні Усходня-Заходніх дарог; ён пралівае кракадзілавы слёзы», — пісаў крытык-аглабельшчык Я. Ліманоўскі[3], асуджаючы Пушчу і за тое, што ён праз свае творы праводзіць тэорыю «асаблівай мэсіянскай ролі інтэлігенцыі, якая супрацьстаўляецца ролі кампартыі, ролі пралетарыяту»[4]. Вось дзе

[1] Гесь А. «Вір», які так і не завіраваў // Літаратура і мастацтва. 1996. 27 снеж.
[2] Маладняк. 1926. № 4. С. 127.
[3] Ліманоўскі Я. За два гады класавай барацьбы ў літаратуры // Маладняк. 1931. № 6-7. С. 86.
[4] Ліманоўскі Я. За два гады класавай барацьбы ў літаратуры // Маладняк. 1931. № 6-7. С. 87.

красамоўны прыклад ідэалагічнага «клісціру», пра які пісаў Марыенгоф, крытыкуючы сам прынцып вымяраць палітычнымі пастулатамі эстэтычную вартасць твора.

«Асеннія песні» Пушчы былі надрукаваныя ў нумары, выхад якога супаў з дзесяцігадовым юбілеям Кастрычніцкай рэвалюцыі, і ўспрымаліся як своеасаблівае «вітанне» яго. Настрой іх, аднак, не мажорны, а маркотны, тужлівы — сапраўды «асенні». Прысутнічае тут хрысціянская сімволіка: паэт уяўляе сябе «блудным сынам», які марыць сустрэць Матулю — у хрысціянскай традыцыі Марыю, у вобразе якой увасабляе Беларусь. Беларусь жа ўяўляецца яму не святочнай краінай, дзе будуецца дэклараванае бальшавісцкай уладай шчаслівае жыццё, а «найміцай астатняй, — у апранасе рванай днём і ноччу хмарнай»[1]. Паэт чакае новага Прышэсця — алегарычнага абнаўлення Беларусі ў выніку новай нацыянальнай рэвалюцыі, як будзе сцвярджаць пазней тагачасны ўзвышаўся крытык і тэарэтык Антон Адамовіч[2]:

Будзе дзень святочны, дзень другога прыйсця.
Прыйдзе Маці з сынам, на услоне сядуць...
Расшумяцца клёны, расшумяцца лісці, —
Будзе святкаванне песеннае ў садзе.[3]

У наступным вершы цыкла паглыбляецца смутак і тужлівы роздум паэта аб сваёй краіне і яе народзе. Ключавым з'яўляецца стан азябласці, выстыласці, што нараджае трагізм светаадчування, калі сучасную айчыну паэт успрымае як распятую на крыжы:

Азяблае цела ў трагічным уздыме;
Зямлі нагату акрывае лістота.
Хто з крыжа краіну распятую здыме?
Ўзываю, малюся ў грэшнай істоце.[4]

Паэт бачыць сябе перад пытаннем: што славіць? Патрабавалася славіць кампартыю і поспехі сацыялістычнага будаўніцтва пад яе кіраваннем. Паэт абірае для сябе іншы аб'ект для ўслаўлення: «Услаўлю народ свой я песняю чулай, хоць целам павісну на вострым паркане»[5]. Надзвычай экспрэсіўным з'яўляецца апошні верш цыкла, дзе намаляваны алегарычны вобраз згушчэння злавесных хмараў над Бацькаўшчынай і выказваецца прадчуванне будучых бязлітасных крывавых распраў: «У полі на кургане вецер дзіка вые! Крыллямі лапочуць

[1] Пушча Я. Зб. тв.: У 2 т. Мн„ 1993. Т. I. С. 109.
[2] Adamovich A. Opposition to Sovietiyation in Belorussian Literature (1917-1957). New York, 1958. S. 97.
[3] Пушча Я. Зб. тв. Т. 1. С. 110.
[4] Там жа.
[5] Пушча Я. Зб. тв. Т. 1. С. 111.

чорных птушак зграі»[1]. Ключавым алегарычным вобразам тут з'яўляецца віхар-рыцар, які выконвае на кургане адмысловы «танец смерці» з «восенню-дамай». Смяротны танец, у выніку якога гіне «восень-дама», падкрэсліў канчатковае развітанне Пушчы з ілюзіямі аб рэвалюцыі як шчаслівым шляху беларускага народа ў будучыню.

«Лісты да сабакі» працягваюць гэтыя настроі і паглыбляюць пачуццё адзіноты паэта, адарванага тады ад Бацькаўшчыны. У выразна патрыятычных па матывах і палемічных сваім пафасам вершах Пушча робіць празрыстыя намёкі на тое, што родная краіна трапіла ва ўладанне чужых людзей («Чужыя людзі ходзяць каля склепу»), выказвае адважнае памкненне «вырваць церні з чала краіны» і абараняе права песняра на смутак: «Калі паэт галоў на грудзі звесіць, няўжо краіне ён тады не сын?»[2] Адрасат Пуншавых лістоў адмысловы — гэта сабака Джэк, які прадстаўлены паэтам як адзіная блізкая істота ў родным краі, якой можна даверыцца і якой можна даручыць варту разрабаванай Бацькаўшчыны: «Вартуй, вартуй лепш хату да рассвету, вуглоў каб не разнеслі людзі вуліц»[3]. Так стваралася Пушчам алегорыя Бацькаўшчыны, гістарычны лёс якой успрымаўся паэтам трагічна, і ён шукаў адпаведныя формы для яго ўвасаблення.

Паэмай «Цень Консула» Я. Пушча выносіў свой паэтычны прысуд тагачаснай таталітарнай сістэме партыйнага кіраўніцтва, што душыла ўсе парасткі жывога нацыянальнага жыцця ў краіне. Консул у творы — жахлівы жорсткі ўладар, які бязмежна пануе над усімі і выносіць свае прысуды нязгодным з дапамогаю «тройкі» памагатых. Ён кіруе будаўніцтвам новага грамадства, але галоўны гмах, які тут узводзіцца адпаведна з канонамі тагачаснай архітэктуры, — гэта турма. Велічнымі і трагічнымі атрымаліся ў паэме вобразы вязня Батуры, прысуджанага да расстрэлу, і яго Маці. Сімволіка вобраза Маці шматзначная і ўключае ў сябе алегорыю Айчыны, якая нібы вечная хрысціянская Маці смуткуе над ахвярным лёсам свайго Сына-народа, аддадзенага на расправу за любоў да яе, за неўміручы патрыятызм, які ў канцы 20-х гадоў стаў называцца абразлівым таўром «нацдэмаўшчына». Хаця дзеянне паэмы было аднесена аўтарам па цэнзурных меркаваннях да 1918 г., твор прачытваўся ў тагачасным кантэксце як пратэст паэта супраць узмацнення карніка га апарату таталітарнай дзяржавы, якая абвясціла наступ на ўсё, што не стасоўвалася з яе афіцыйнай ідэалогіяй пралетарска-партыйнай дыктатуры. Багацце вобразных сродкаў, філасофская глыбіня зместу

[1] Там жа.
[2] Там жа. С. 115.
[3] Там жа. С. 113.

ўсіх названых вышэй твораў дазваляюць лічыць іх шэдэўрамі грамадзянскай лірыкі канца 20-х гадоў, а Язэпа Пушчу адным з буйнейшых паэтаў таго часу, прайшоўшага шлях творчай эвалюцыі ад авангарднага кірунку імажынізму, да стварэння шырокіх, панарамных умоўна-алегарычных карцін трагічнага народнага быцця ва ўмовах таталітарнай рэчаіснасці. Гэта быў грамадзянскі пратэст Пушчы, і яго ўласнае пацверджанне верхарнаўскага тэзісу аб фатальным разыходжанні таленавітага мастака з асяроддзем, у якім ён жыве і фармулюе праз мастацкі тэкст ісціны, што адкрыліся яму ў працэсе роздуму над рэчаіснасцю. Пушчу можна лічыць авангардыстам на працягу ўсёй яго творчасці 20-х гадоў, бо ён адлюстраваў найбольш характэрныя рысы авангарду як эстэтычнай з'явы. Сярод гэтых паказальных тыпалагічных рысаў даследчыца Е. А. Лявонава называе наступныя: «паглыбленасць у душэўны свет героя, у свядомасць і нават падсвядомасць чалавека, перавагу ірацыянальнага над рацыянальным, радыкальную адмову мастака ад прынцыпу знешняга праўдападабенства, ад эстэтыкі простага пераймання, імітацыі, ад адлюстравання жыцця ў формах і вобразах, адпаведных самому жыццю»[1]. Пушчаў авангардызм пры гэтым не замыкаўся толькі імажынізмам, ён быў з'явай шырокай і азначаў апярэжванне паэтам свайго часу, яго нязгоднасць з эстэтычнымі канонамі пралетарскага мастацтва, якія за кароткі час паспеліператварыцца ў догму, хоць спачатку нарадзіліся самі ў нетрах футурыстычнага авангарду.

[1] Лявонава Е. Плыні і постаці: З гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX-XX стагоддзя. Мн., 1998. С. 113.

Раздзел 8

«ТРЭБА ЎМЕЦЬ І ШПАЛЫ КАХАЦЬ, І ЦАЛАВАЦЬ СЭМАФОР...», АБО «АКОРДЫ ДЗЁН» ПАЎЛЮКА ШУКАЙЛЫ СУПРАЦЬ «ЛЕДЗЯНЫХ ГІТАР» ТОДАРА КЛЯШТОРНАГА

Паэтам авангарднага мыслення з яркай глыбокай індывідуальнасцю, якога тэндэнцыйная крытыка 20-х гадоў называла няйнакш, як багемным «ледзяным гітарыстам», і таксама, як Я. Пушчу, залічала да «ўгоднікаў», быў яшчэ адзін узвышавец Тодар Кляшторны. Асноўныя крытычныя закіды і ў той час і пазней нязменна звязваліся з паэтызацыяй у яго творах так званай «багемшчыны», або «ясеніншчыны». «Эстэтычная практыка Ясеніна не толькі ўзмацняла душэўную адкрытасць маладой беларускай паэзіі 20-х гадоў, яе шчырасць, не толькі вучыла паэтаў тонкаму, пранізліва-трапяткому выяўленню самых інтымных, далікатных пачуццяў. Яна спрыяла жывучасці і пашырэнню некаторых адмоўных тэндэнцый, напрыклад захапленню багемнымі матывамі, чаднай разгульна-кабацкай рамантыкай», — пісалася ў беларускім літаратуразнаўстве пачатку 80-х гадоў[1].

Першыя вершы Т. Кляшторнага былі апублікаваны ў 1925 г. у часопісе «Аршанскі маладняк», і з таго часу ён актыўна працуе ў паэзіі, піша, друкуецца ў «Полымі», «Маладняку», «Узвышшы». Выходзяць яго паэтычныя кнігі «Кляновыя завеі» (1927), «Светацені» (1928), «Ветразі» (1929), «Палі загаманілі» (1930), «Праз шторм — на штурм» (1934). Тагачасная крытыка сустрэла паэзію Т. Кляшторнага варожа, не знаходзячы ў ёй адпаведнасці афіцыйным канонам пралетарскай літаратуры. Асноўнай заганай яго творчасці лічыліся песімістычныя («упадніцкія») ноты настрояў, што не адпавядалі бадзёраму маршу сацыялістычнага будаўніцтва. Паэта абвінавачвалі ў «багемнасць як паэтызацыі вузка-індывідуалістычных перажыванняў, апяванні безнадзейнага смутку і хмяльных уцех, а таксама ў «эстэтнічанні» як прыхільнасці да «мяшчанскіх» вобразаў тыпу «ледзяных гітар», «ружовых келіхаў», «вішнёвых хмар», «пунсовых шклянак». «Спадчынай багемшчыны ... гучаць усе гэтыя «ружовыя шклянкі», «наліўкі ледзяныя», «п'янае юнацкае віно», «першы хмель разбураных надзей», — пісаў сумнавядомы пагромшчык літаратуры Алесь Гародня (Функ)[2]. Больш памяркоўны і разважлівы Сымон Куніцкі таксама досыць тэндэнцыйна ўяўляў сумарны вобраз лірычнага героя Т. Кляшторнага:

---

[1] Гісторыя беларускай савецкай літаратуры. Мн., 1981. Ч. 1. С. 40.
[2] Полымя. 1928. № 8. С. 168.

«Усе настроі... камбінуюць адзін вобраз чалавека, які падчас губляе ўсякі сэнс жыцця, губляе ўсякую зацікаўленасць жыць, не знаходзіць у жыцці ніводнага месца, за што б можна было зачапіцца, чым бы можна было зацікавіцца»[1].

Такім чынам, у крытычным асэнсаванні творчай практыкі 20-х гадоў былі трывала выпрацаваныя крытэрыі, паводле якіх літаратурны герой павінен быць бадзёрым аптымістам, будаўніком новага грамадства з кельмай або рыдлёўкай (але ніяк не з кілішкам або любоўным раманам) у руках; мастацкі ідэал пры гэтым адлюстроўваў нязломнага і суровага змагара за новую эпоху сцвярджэння пралетарскай дыктатуры («дыктатуры працы») і барацьбы з «ворагамі народа» ў абліччах тых, хто сумуе па даўніх днях, не прымаючы рэвалюцыйнага радыкалізму сучаснасці; сістэма ж мастацкіх вобразаў павінна была прыстасавацца для раскрыцця ўсіх гэтых важных задач, нягледзячы на тое, што пры гэтым спараджаўся цэлы набор паэтычных ідэалагем і штампаў. Былі і забароненыя, ці проста «не адпаведныя эпосе», тэмы і вобразы, з якімі жорстка змагаліся ваяўнічыя крытыкі, заклапочаныя «чысцінёй» ідэалагічнай вытрыманасці пралетарскай літаратуры. Да апошніх літаратараў, якія не ўпісваліся ў «пралетарскую парадыгму» сваім пошукам вечных каштоўнасцей быцця, належаў і Тодар Кляшторны - паэт глыбокіх асабістых перажыванняў і адметнай стылёвай манеры.

Авангардны стыль 20-х гадоў у беларускай паэзіі перажываў пэўную эвалюцыю: рэвалюцыйны канцэптуалізм як вынік развіцця футурызму, што выконваў ролю авангарду ў параўнанні з нацыянальна-адраджэнскай рамантычнай традыцыяй, у другой палове дзесяцігоддзя пертварыўся ў руцінны комплекс афіцыйнай паэтыкі, якая не адпавядала жывому літаратурнаму працэсу з яго выяўленчай шматфарбнасцю і паліфанізмам, абмяжоўваў творчую свабоду мастака. Паэзія не магла развівацца ў такіх рамках і ціўкала шляхі для свайго свабоднага самавыяўлення. «Узвышша» стала выратавальным рэчышчам такога самавыяўлення і фактычна прыняло на сябе ролю новай «авангарднай» з'явы ў параўнанні з канонам «пралетарскай літаратуры». Аднак авангардызм «Узвышша» ў ідэйна-эстэтычным плане быў па сутнасці ў многім вяртаннем да традыцый нацыянальна-адраджэнскіх, рамантычных, а ў плане паэтыкі, вобразна-выяўленчых сродкаў скарыстоўваў і адаптаваў да сваёй беларускай літаратурнай сітуацыі вопыт еўрапейскіх мадэрнісцкіх плыняў — сімвалізму, акмеізму, імпрэсіянізму, імажынізму. Найважнейшай каштоў-

[1] Маладняк. 1930. № 8-9. С. 147.

насцю пры гэтым ўсведамлялася права на творчую свабоду мастакоўскай самарэалізацыі, дзе ёсць месца для выяўлення розных пачуццяў, у тым ліку горычы і расчараванняў, смутку і тугі. Такім чынам, рэвалюцыйны авангардызм станавіўся тупіковым шляхам літаратуры, з якога знайшлося выйсце ў 30-я гады ў выглядзе сацыялістычнага рэалізму. Тым часам ажыўленне нацыянальных і еўрапейскіх традыцый («аквітызм») у літаратурна-мастацкай практыцы ўзвышаўцаў стала фактычна апазіцыйнай да афіцыйнага канону, а значыць авангарднай з'явай.

Тодар Кляшторны самабытна прадстаўляў гэты новы ўзвышаўскі авангард, свядома выкарыстоўваючы кідкія эпатажныя вобразы, вынаходзячы не падобныя ні да чыіх параўнанні, эпітэты і метафары. Бясспрэчна, творчая практыка С. Ясеніна і Я. Пушчы была для яго блізкай, адпавядала ўласным настроям і ўяўленням. Ён засведчыў гэта яшчэ ў першым сваім апублікаваным у «Аршанскім маладняку» вершы «Блындае вецер», дзе распавядалася пра Мар'ю, якая кахалася з Янкам. Але хлапца забралі ў войска, а дзяўчына пайшла туды, «дзе станкі», стала «блудніцай». Так ужо з першага верша Кляшторны праявіў сябе як прыхільнік авангарднай урбаністычнай тэмы, і горад у яго быў паказаны як варожы, які псуе чалавека, разбурае ў ім прыродную гармонію, сее распусту. У такім паказе гораду ён аддаваў даніну урбаністычнай традыцыі, закладзенай у еўрапейскай паэзіі яшчэ ў 80-я гады XIX ст. Эмілем Верхарнам. Топіка ж была выкарыстана ім чыста імажыністкая — знарочыстае спалучэнне «чыстага» з «нячыстым», каб увагнаць у чытача «стрэмку вобраза» і выклікаць такім чынам у яго максімальнае напружанне:

Блындае вецер па вуліцы,
Скача ў пацёмках балет.
П'яным брадзягаю туліцца
К вуснам кабет...[1]

У першым зборніку вершаў «Кляновыя завеі» выкрышталізаваліся і ўлюбёныя кляшторнаўскія матывы і вобразы, за якія так бязлітасна пабівала яго ў друку крытыка. Найбольш характэрным, можна сказаць ключавым, для яго стаў эпітэт ледзяны, які адпавядаў стрыжнёваму «завейнаму» вобразу кнігі і акрэсліваў як дамінантны матыў холаду. Проста звініць ад марознай вобразнасці верш «Зазімак»:

Мёрзлы месяц з-за гор васількамі
Перасыпаў вазёрную сінь.

[1] Аршанскі маладняк. 1925. № 2. С. 15.

Стыне ўсё...
Ледзянымі сярпамі
Выйшла восень рабіну касіць.[1]

Далей у гэтым жа вершы «хтосьці» засвішча «ледзяным салаўём», і агучацца «ледзяныя перазвоны», дзе душа збірае «дзіцячай радасці зоры». Гэтыя зоры — як куточак цеплыні ў суцэльным панаванні холаду, у гэтай краіне азябласці — па-майстэрску створанай паэтам карціне перадзімовага прымаразку, якая ўспрымаецца і зрокам, і слыхам, і ўнутраным інтуітыўным пачуццём. Яшчэ адзін верш кнігі дае нам новыя ледзяныя вобразы:

Белыя паляны, белыя гаі...
Пчолы ледзяныя кружацца ў галлі.
Кружацца раямі, сыплюцца на дол,
Апушылі хвоек срэбраны прыпол.
А з-за лесу-гаю скача па лугах
Хтосьці незнаёмы ў ледзяных санях...[2]

З'яўляецца ў вершы вобраз каханай лірычнага героя, да якой ён звяртаецца з пытаннем, чаму яна ў смутку і «хто замёў снягамі у душы вясну?» Гэта настраёвы лірычны верш, верш-уражанне, пытанні ў якім фактычна не патрабуюць канкрэтных адказаў і не нясуць ніякай іншай інфармацыі, апрача імгненнай перадачы пачуццяў: «І маўчаць пацёмкі..., любая маўчыць... Ледзянеюць словы і душа баліць...» Бадай самым нечаканым, проста ашаламляльным у «ледзяным» шэрагу быў вобраз «ледзяной гітары» Т. Кляшторнага, які сёння ўспрымаецца як бліскучая імажыніcцкая выдумка, як вобразатворчы пошук, што ўлавіў сам дух і стыль свайго часу, напоўненага не толькі гулам і рокатам машын, але і «багемнай» ілюзіяй творчай свабоды. З пункту гледжання гэтай свабоды мастак-паэт вольны выбіраць для свайго апісання канкрэтыку фабрычных гудкоў і будаўнічых рыштаванняў альбо адцягненыя разважанні аб жыцці, аб праміраанні ў ім эпохі юнацтва і летуценняў, аб нараджэнні невытлумачальнага ўсёпаглынальнага смутку. Гэтыя так званыя вечныя тэмы і матывы быцця, абумоўленыя даўняй хрысціянскай традыцыяй, біблейскім уяўленнем аб чалавеку-пакутніку, зямны лёс якога ёсць толькі пралогам да яго нябеснага шляху, перамагалі дзяжурны аптымізм новай камуністычна-пралетарскай «рэлігіі» з яе абяцаннем няўхільнага поступу сонечных дзён і будучага сацыяльнага раю. Зіма і ноч былі адмоўнымі сімваламі ў пралетарскай паэтыцы, ім

[1] Кляшторны Т. Кляновыя завеі. Мн., 1927. С. 37.
[2] Кляшторны Т. Кляновыя завеі. С. 39.

заўсёды супрацьстаяла сонечная раніца. Можа, таму Т. Кляшторны так настойліва сцвярджаў ледзяную, марозную вобразнасць у сваёй паэзіі, што інтуітыўна адчуваў яе апазіцыйнасць агульнапрынятай паэтыцы, якая лічылася адзінай формай выражэння сучаснага «стылю эпохі», абвяргаючы ўсё астатняе, што не дэманстравала або скажала рэвалюцыйную радасць. Менавіта таму, што «ледзяныя гітары» былі спосабам выражэння творчай свабоды паэта, былі ўнутрана апазіцыйнымі афіцыйнаму канону, з імі так заўзята змагаліся крытыкі. А Кляшторны ж пісаў аб простых чалавечых пачуццях, аб прамінальнай хуткаплыннасці дзён:

З вішнёвых хмар на ледзяной гітары
Заплакала зара па сонечнай вясне,
І быццам з вёснамі развеяныя мары
На успамін застылі на вакне.

Куды пайшло, куды ўсё уляцела.
Чаму загінула, ня кінуўшы слядоў.
Чаму застыла ўсё — заледзянела
Ў туманнай шэрані аснежаных палёў?

Так і ў жыцці — развеяныя вёсны
Туманам крыюцца ў завеях залатых,
І замярзаюць сонечныя вёслы
На паўпуці ў каралях ледзяных...[1]

Яшчэ адзін пастаянны («багемны») вобраз у Кляшторнага раздражняў крытыкаў — вобраз чаркі, кілішка і ўсяго, што адносілася да in vino veritas. «Кілішкавая» вобразнасць у паэта не азначала, аднак, нейкай асаблівай яго прыхільнасці да алкаголю, але была сродкам мастацкага самавыражэння, эпатажу, правам выказвацца пра ўсё і ўсяк. У гэтым была таксама імажынісцкая школа мастацкага пісьма, і трэба сказаць, што беларускае слова пад пяром Тодара Кляшторнага прадэманстравала свае бліскучыя магчымасці ўражваць нечаканасцю вобраза спецыяльна прыдуманага, штучнага, але ж менавіта ў гэтым быў сэнс мастацтва эксперыментатарскага — авангарднага, свядома не рэалістычнага, бо рэалізмам не вычэрпвалася і не вызначалася сутнасць мастацтва наогул і асабліва мастацтва эпохі еўрапейскага мадэрнізму. Знарочыстыя вобразы Кляшторнага тым не менш давалі ўяўленне аб пачуццёвай натуры паэта, аб яе тонкай настраёвасці і ўражлівасці:

---

[1] Кляшторны Т. Кляновыя завеі. С. 14.

Дзе месяц з зорнае званніцы
Вартуе золата кляноў,
Хачу спяваць, Хачу маліцца
Над чаркай выпітых гадоў…[1]

Як бы насуперак строгім канонам пралетарскай эстэтыкі ў паказе жанчыны як таварыша па класавай барацьбе і матыву кахання як мяшчанскага перажытку Кляшторны падкрэслена і з асалодай гуляе любімымі мастацкімі вобразамі, культывуе эстэтычную вытанчанасць і задуменна-развітальную настраёвасць сваіх любоўных «багемных» вершаў:

І грае ноч на струнах ледзяных.
Гадзіны чаркамі вычэрпываюць вечнасць.
Як скора, любая, ў завеях залатых
Сівымі пальцамі
Наш вераснёвы вечар
Сыграе «recvium» на струнах ледзяных.[2]

«Кілішкавая» вобразнасць валодае паэтам і пры стварэнні прыродаапісальнага малюнка:

Зацвілі сярэбраныя росы
У кілішках выцвіўшых лістоў.
Запалілі зоры папіросы
Над буланай грывай тумаоў.[3]

Паўтаральны вобраз-матыў «кілішка» часам мае пад сабою больш рэальную, канкрэтную аснову, выводзіцца паэтам са сферы адцягненасці:

Як сумна, любая, дакоры
З твайго кілішка дапіваць,
Калі так свецяць,
Свецяць зоры.
Калі так зоры зіхацяць.[4]

Матыў хуткаплыннасці юнацкіх дзён, іх бесклапотных уцех і растрачанасці мар (відаць, не без уплыву ясенінскага «ўсё прайшло, як з белых яблынь дым») гучыць і ў заключным вершы зборніка «Светацені» Т. Кляшторнага «Калі часы астудзяць жыцця хвалі», дзе таксама ключавым з'яўляецца «хмельны» вобраз:

Праходзяць дні, —
А з днямі ўсё праходзіць,

[1] Кляшторны Т. Кляновыя завеі. С. 5.
[2] Там жа. С. 22.
[3] Там жа. С. 11.
[4] Там жа. С. 4.

На скаце дзён праз чорнае вакно
Стары карчмар нас разлічыцца просіць
За п'янае юнацкае віно.[1]

Такім чынам, мы спыніліся на самых спрэчных, так званых «багемных», матывах лірыкі Т. Кляшторнага 1927-1928 гг., стараючыся паказаць іх эстэтычную каштоўнасць і сэнсавую апазіцыйную напоўненасць. З тэндэнцыйнай крытыкай «ясеніншчыны» ў Кляшторнага не згаджаўся і сучасны даследчык паэзіі 20-х гадоў М. Мішчанчук: «Рэзкая, катэгарычная ацэнка творчасці паэта не зусім справядлівая хоць бы таму, што ўтрымлівае ў сабе элемент вульгарызацыі, што ў ёй пераважае сацыялагічны, а не эстэтычны аспект»[2]. Даследчык акцэнтуе ўвагу на своеасаблівым індывідуальным стылі паэта, «які не прызнаваў лозунгавасці, абстрактнай публіцыстычнасці, рэпартажнасці», а быў увесь «у самарэфлексіі, у водгуку на з'яву, факт як на штуршкі для паслядоўнага разгортвання лірычнага пачуцця, што таксама давала крытыцы падставы для абвінавачвання яго ў камернасці, ідэйнай абмежаванасці»[3]. Як мы стараліся паказаць, у самой гэтак званай камернасці была трывалая ўстаноўка на самавыражэнне і палітычную незаангажаванасць. Мастацтва заставалася вышэйшай сферай духу і не падлягала рэгламентаванасці ні ў ідэях, ні ў стылі выказвання. Рэвалюцыйныя апалагеты ад мастацтва не маглі дараваць такой знарочыстай непадпарадкаванасці іх афіцыйна ўсталяванаму канону, таму як таўром, якое адрознівае «ўпадніка» ад мэтанакіраваных будаўнікоў камунізма ў літаратуры, яны ахрысцілі Кляшторнага абразлівай з іх пункту гледжання мянушкай багемнага «ледзянога гітарыста». Але што ж такое беларуская «багема» 20-х гадоў?

Традыцыйна словы багема, багемны ўжываліся з негатыўным адценнем і азначалі, паводле тлумачальных слоўнікаў, асяроддзе мастакоў, акцёраў, літаратараў і іншых прадстаўнікоў малазабяспечанай творчай інтэлігенцыі, якія вядуць бязладнае і легкадумнае жыццё, пад чым падразумяваліся, з пункту гледжання звычайнага абывацеля, распуста і п'янства. Аднак для саміх прадстаўнікоў так званай «багемы» ў такім спосабе жыцця, адрознага ад іншых звычайных людзей, быў свой асаблівы шарм і шык, было адчуванне свабоды ва ўсім, адчуванне сябе ў іншым вымярэнні, чым астатнія, простыя, не пазначаныя агнём высокай творчасці людзі. У гэтым было іх далучэнне да вышэйшых ісцін, судакрананне з вечным і выклік грамадству,

---

[1] Кляшторны Т. Светацені. Мн., 1928. С. 42.
[2] Мішчанчук М. І. Беларуская савецкая паэзія 20-х гадоў. Мн., 1988. С. 92.
[3] Там жа. С. 92-93.

устоі і ўставы якога яны не прымалі, знаходзячы іх несумяшчальнымі са сваімі ідэаламі і ўяўленнямі. Права жыць не так, як астатнія, — у гэтым была таксама адна з асаблівасцей мастакоўскага светаадчування, узятая ў спадчыну ад рамантызму, а мастак, творца, як вядома, заўсёды адчувае сябе дыскамфортна ў рэгламентаваным грамадскім асяроддзі. Такім чынам, «багема» з яе песімізмам і расчараваннем у спосабе звычайнага добраўпарадкаванага жыцця была спецыфічнай формай творчай апазіцыі, пратэстам супраць руціны грамадскай паўсядзённасці і спосабам сцвярджэння сваёй адметнасці ў мастацтве. Таму асуджэнне «багемнага» стылю жыцця і «багемных» матываў у літаратуры не можа быць вызначальным у разуменні сутнасці гэтай з'явы, якая заключае ў сабе і крытэрыі станоўчай ацэначнасці. Што датычыць рэальнай багемнасці жыцця тагачасных беларускіх літаратараў, то аб гэтым маляўніча і дакладна напісана ва ўспамінах Максіма Лужаніна пра Тодара Кляшторнага з нагоды 85-годдзя з дня яго нараджэння. Пісьменнік апісвае сяброўскія сустрэчы, натуральныя жаданні «пагаварыць, пабыць разам, пачуць новае ад сябра, падзяліцца сваім»: «Найбольш прыдатным для сустрэч быў Тодараў пакой, бо ўся кватэра была заселена такімі ж адзінокімі людзьмі, як наш таварыш. Згоды на бяседу ў яго можна было і не пытацца, але надыходзіў далікатны момант: «скідаліся» на пляшку лошыцкага віна з агрэсту ці антонаўкі, малой цаны, але выдатнага смаку, і на перакус, таксама сціплы студэнцкі — скрылёк кілбасы і палавіну французскай булкі на чалавека»[1]. Каб зрабіць свой «узнос», «Тодар уздыхаў і пачынаў абмацваць кішэні ў пінжаку, старанна абшукваў плашч і паліто» і нарэшце знаходзіў сімвалічны заўсёдны рубель «для падтрымкі агульнай «касы», якая звычайна складалася з трох, рэдка чатырох, такіх самых паперак»[2]. Заработкі, успамінае далей М. Лужанін, былі невялікія, і больш шыкоўныя сяброўскія бяседы адбываліся падчас выплаты ганарару ў часопісе. Тады «Тодар хадзіў пераможцам. Запрашаў «пасядзець» усіх, хто трапляўся па дарозе. Гэта азначала полудзень ці вячэру з гарачай стравай на закрытым ад цікаўных вачэй балкончыку рэстарана «Еўропа». На звычайную просценькую вячэру Тодаравых фінансаў хапала не заўсёды. Дадавалі нястачу запрошаныя. Тодар траціў выгляд фундатара і вінавата перапрашаў: «Выбачайце, хлопцы, не разлічыў трохі. Будзем помніць, колькі я каму завінаваціўся». І помніў, і заўсёды сіліўся разлічыцца»[3]. Так апісваючы хатнія і рэстаранныя

---

[1] Лужанін М. Наш рух — калодзеж непачаты… // Літ. і мастацтва. 1988. 1 крас.
[2] Там жа.
[3] Там жа.

бахусавыя «ўцехі» маладых беларускіх літаратараў, іх сучаснік і, відавочна, удзельнік М. Лужанін задае рытарычнае, але невыпадковае пытанне, і сам жа адказвае на яго: «Як жа назваць тое нясытнае жыццё маладых літаратараў? Багема? Хутчэй за ўсё — не. У кожным разе не тое змрочнае прадонне, якое глынае, не дае падняцца хоць бы на кароткі час работы»[1]. Моладзь хацела вялікіх учынкаў і рызыкі, прагнула чуцца на стрыжні часу: «Абзывалася часам маладая задзірыстасць, жаданне пафарсіць легкадумным учынкам, перабольшваннем «вольных» паводзін. Даходзілі чуткі аб вымудрах і рызыкоўных паводзінах маладых літаратараў з іншых сталічных гарадоў. А мы што, кіпцямі загон барануем?..»[2] Так апісвае беларускую літаратурную «багему» 20-х гадоў яе сведка і ўдзельнік узвышавец Максім Лужанін. Дык што ж у ёй было заганнага, калі там панавалі таварыскасць, душэўнае яднанне, узнёслыя парыванні? У «багемным» коле 20-х гадоў задумваліся аб Беларусі, аб высокай місіі служэння ёй, аб яе пакутным гістарычным лёсе. Тут нараджалася адчуванне трагізму эпохі і прадчуванне ўласнай ахвярнасці:

У жыццёвай цемені хто зорнымі страфамі
Закаласіў так стынучую тлень,
Слязамі бацькаўшчыны, горкімі слязамі
Хто перасыпаў золата паэм?!.

Хто пад шляхамі ў сонечнае ранне.
Дзе шапаціць бярозавы абрус,
Аддаў душу за вечнае змаганне,
Распяў душу за маці-Беларусь?!.[3]

Найбольш жорстка крытыкавалася надрукаваная ў 1927-1928 гг. ва «Узвышшы» паэма Т. Кляшторнага «Калі асядае муць», якую называлі ўпадніцкім, песімістычным, шкодным творам, «бездапаможным крыкам паэта аб сваім бяссіллі падняцца з таго дна сацыяльнай багемы, да якога ён апусціўся»[4]. На «дно» той «багемы» мы ўжо зазірнулі, дзякуючы ўспамінам М. Лужаніна. А ў цэлым падобныя ацэнкі не раскрывалі сутнасці паэмы і сведчылі хутчэй аб тым, што твор не толькі не ўпісваўся ў афіцыйны «стыль эпохі», але і дэманстратыўна палемізаваў з ім. Гэты таленавіты твор з'явіўся вынікам роздуму паэта над грамадскай сітуацыяй канца 20-х гадоў. Т. Кляшторны ва ўласцівай яму эпатажнай вобразнай манеры, раз-

[1] Там жа.
[2] Там жа.
[3] Кляшторны Т. Кляновыя завеі. С. 13.
[4] Полымя рэвалюцыі. 1934. № 9. С. 140.

лічанай на ўражанне, разгортваў ліра-эпічны сюжэт, адлюстроўваючы праз дыялогі герояў і аўтарскія адступленні стан расчараванасці і душэўнага дыскамфорту («На разбітай жыццёвай эстрадзе зараз нечым надзеі сагрэць»), што наступіў у асяроддзі творчай інтэлігенцыі, якая ўсё больш моцна адчувала бязлітасны прэсінг таталітарызму («Ходзім мы пад месяцам высокім, а яшчэ пад Д.П.У.»). Безумоўна, гэта было не ў духу часу, калі з трыбун і газетных старонак нязменна гаварылася пра поспехі сацыялістычнага будаўніцтва і класавую пільнасць.

Сюжэтна-кампазіцыйная будова паэмы характарызуецца пэўнай размытасцю, што было ў цэлым уласціва паэмам 20-х гадоў: у іх адбываецца не столькі дынаміка дзеяння, колькі прысутнічае дынаміка настрояў, рэфлексія, праз якую выяўляюцца адносіны аўтара да рэчаіснасці. Завязкай паэмы Т. Кляшторнага «Калі асядае муць» стала сустрэча двух даўніх сяброў пасля доўгага, сямігадовага, расстання, за час якога «кожны грэўся ля дальняга вогнішча недасягнутых сёння надзей». Паэма была задумана як палемічная, дзе праз дыялогі агучваліся найбольш балючыя пытанні тагачаснага жыцця, што паўставалі перад творчай інтэлігенцыяй, — права на асабістыя перажыванні, на «вывіхі» ў паводзінах людзей, якія ў сваіх стасунках з рэчаіснасцю не жадаюць задавальняцца наборам ідэалагічных штампаў. Іншымі словамі, свабода асобы і рэгламент грамадскага жыцця сыходзіліся на ўсё больш вузкай пляцоўцы свайго змагання і яно было адлюстравана Кляшторным праз розныя спосабы мастацкага ўспрыняцця рэчаіснасці, у якой, як пісаў паэт, «на пераломе нашых дзён ужыўся неяк студзень з маем». Так, у адным з дыялогаў паміж героямі паэмы на закіды сябра ў недаацэнцы рэалій сённяшняга дня і ў непатрэбнай рэфлексіі («Ты толькі бачыш у сягонні шляхі адкінутых людзей, што абрываюцца ў бяздонні») яго суразмоўца Андрэй адказвае:

Я гэта чуў, я гэта чую.
Я ж не паэт, я ж не паэт,
З перадавіцы не малюю
Жывымі фарбамі партрэт.

Я не хачу ў рэальным свеце
Сябе ашукаваць і сніць...
А вы, «сучасныя паэты»,
Бярэце соль з перадавіц![1]

---

[1] Узвышша. 1928. № 2(8). С. 90.

Вуснамі свайго героя Кляшторны дае ацэнку татальнаму перайначванню жыцця пад афіцыйны густ і вузкі ідэалагічны рэгламент:

Мы кроім вопратку чужых
Па густу — нораву другому,
І трапна, брат, не заўсягды,
Часцей выходзіць па-дурному.[1]

Другі суразмоўца, Тодар, настроены больш аптымістычна, ідэалізуе рэальнасць, бачыць у ёй шмат перспектыўных магчымасцей, звязваючы іх з жывым рухам маладой стваральнай энергіі, пазбягаючы пры гэтым прапагандысцкіх лозунгаў і камуністычных ідэалагем:

Не кроім вопратку чужых,
І з плеч чужацкіх не здымаем,
Сталёвай воляй маладых
Мы нешта іншае прадбалі.

Не паслядоўны мы, о, не!
Наш рух — калодзезь непачаты.
Павер, не тут яго канец.
Як і не тут яго пачатак...[2]

Тодар па сутнасці аптымістычны ідэаліст у адрозненне ад песімістычна і крытычна настроенага свайго сябра Андрэя, які бачыцьзаўважае толькі «вывіхі людзей» і жыццёвы негатыў, «муць». Тодар жа верыць у існаванне моцных і прыгожых людзей — волатаў, якія стануць звестунамі шчаслівай будучыні пасля таго, як асядзе «муць» сучаснага жыцця:

Глядзі — растуць, глядзі — ідуць
Жывыя волаты з туману,
І асядае ў далях муць
На пазалочаным экране.[3]

Філасофскі настроены Андрэй не развенчвае ідэалізм свайго сябра, а толькі падкрэслівае невядомасць, неспланаванасць шляхоў у будучыню:

— Паслухай, Тодар!.. Што з таго...
Хіба я гэта адмаўляю?
У свеце, браце, шмат дарог,
І ўсе яны не ўшанаваны...[4]

---

[1] Узвышша. 1928. № 2(8). С. 88.
[2] Там жа. С. 89.
[3] Там жа. С. 90.
[4] Там жа. С. 90.

Прысутнічае ў паэме і матыў разбітага падманнага кахання — «гульні ў ламаную любоў», калі вышыня пачуццяў аказваецца не кожнаму па душэўных сілах і часам падмяняецца салодкімі ўцехамі — тым варыянтам сапраўды «багемнага кахання», якое для аўтара не з'яўляецца ідэалам і ў прынцыпе абвяргаецца мастацкай задумай самога твора ў працэсе развіцця сюжэтных ліній. Хмельныя матывы, чаркі-кілішкі, таксама ўплецены ў мастацкую сістэму твора і выконваюць розныя функцыі. Тут ёсць адцягнена-сімвалічны вобраз «keліха адзінага», якім «п'юць і здраду і любоў». Ёсць рэалістычны малюнак сяброўскага запрашэння ў рэстаран (мабыць, у тую ж легендарную «Еўропу») правесці вечар за сяброўскай бяседай, падвесяліўшы настрой чаркай. Трэба зазначыць сапраўды віртуознае майстэрства Кляшторнага стварацць лёгкі іскрысты паэтычны дыялог, дзе рэплікі гучаць натуральна, нязмушана:

— Ты чаго так кісла выглядаеш?
Што з табой, расказывай, Андрэй?!
— Ат, жывеш і лепшага чакаеш,
А яно што далей, то мудрэй...

Развважаць пра гэта дай пакінем,
Што дарэмна, браце, разважаць.
Лепш ідзем па чарцы перакінем,
А то нечым смутак разагнаць.

— Што ж, ідзем! Хоць не ў кілішку сіла, —
Алкаголем ран не загаіць!..
Але прыйдзе войстрая часіна, —
І атруту нават будзеш піць...[1]

У паэзіі 20-х гадоў здзіўляюць гэтыя нярэдкія і, здавалася б, нечаканыя паэтычныя рэплікі-прароцтвы аб будучых выпрабаваннях. Яны сапраўды выпадуць на лёс маладога рамантычнага пакалення творцаў маладнякоўска-ўзвышаўскага кола, якое стане трагічным рэпрэсіраваным пакаленнем. Гэта амаль біблейскае прадчуванне сваёй чары з атрутаю (быццам воцату, што давалі Хрысту падчас распяцця) прагучала і ў прыведзеным фрагменце паэмы Кляшторнага. «Войстрая часіна» настала для яго ў 1936 г., калі ён быў спачатку зняволены ў турму, а ў канцы кастрычніка 1937 г. прыгавораны да расстрэлу. Ахвярамі сталінізму сталі таксама яго блізкія: жонка і дачка Майя, на доўгія дзесяцігоддзі сасланыя ў Акмолінскі карлагер.

[1] Узвышша. 1928. № 2(8). С. 86.

У цэлым паэма «Калі асядае муць» Т. Кляшторнага была этапным творам у беларускай паэзіі другой паловы 20-х гадоў і аказала значны ўплыў на грамадскую і мастацкую думку таго часу. Яе стыль і арганізацыя вобразнай структуры (дыялогавая форма) аказаліся прыдатнымі для выражэння адносін да рэчаіснасці і мастацкага аналізу грамадскіх праблем. Такую форму таленавіта скарыстаў і ўдасканаліў У. Дубоўка ў паэме «І пурпуровых ветразей узвівы», што з'явілася ў друку крыху пазней, у 1929 г. У сваю чаргу пад уплывам гэтай паэмы Т. Кляшторны даў назву свайму наступнаму зборніку «Ветразі» і ўзяў за эпіграф некалькі ключавых радкоў з Дубоўкавага твора: «І пурпуровых ветразей узвівы трымаюць курс на сонечнае заўтра». Калі дыялогі Лірыка і Матэматыка ў паэме Дубоўкі былі своеасаблівым працягам дыялогаў Тодара і Андрэя, то ў зборніку Кляшторнага «Ветразі» падхопліваў традыцыю палемічнага дыялога верш «Ці варта сёння быць паэтам?», дзе адбываецца размова лірычнага героя з самім сабой. Верш быў напісаны Кляшторным у красавіку 1929 г. як водгук на крытычную палеміку вакол яго твораў і пачынаецца з пытання да самога сябе:

Я усхвалёваны чагосьці,
Чамусьці сэрца гэтак ные?
Ці па далёкай маладосці?
Ці над памылкамі сваімі?[1]

Дылема, якую вырашае лірычны герой, заключалася ў тым, ці патрэбна паэзія «ў час вялікі будаўніцтва» і ці не больш карысна «ля варштату аддаць душу сваю краіне»? Адказ знаходзіцца станоўчы, але паўстае чарговае пытанне: якім павінен быць новы паэтычны стыль? Прымушаючы сябе нарэшце «адгукнуцца» на запатрабаванні крытыкаў, паэт сцвярджаў свой адыход ад амплуа «ледзянога гітарыста», але пры гэтым свядома, як бы прымаючы умовы гульні, даводзіў сітуацыю да парадыйнага гучання, выкарыстоўваючы ў паэтычнай мове ідэалагічныя клішэ і штампы, а таксама знарочыста гіпербалізаваныя да абсурднага параўнанні:

А песні трэба нам другія,
Ад нас інакшых песень просяць...
Мае гітары ледзяныя
Вартуе бусел на балоце.
Да іх я болей не вярнуся, —
Не можа сын сваёй эпохі
Пад небам вольнай Беларусі

[1] Кляшторны Т. Ветразі. Мн., 1929. С. 58.

Ісці у далі сцежкай вохкай,
Калі ад кожнага упарта
Эпоха сёння патрабуе:
Не пакідаць грамадскай варты,
Не пакідаць сваёй трыбуны.[1]

Верш уключаўся ў літаратурна-эстэтычную палеміку свайго часу, быў своеасаблівым «адказам крытыкам», што вызначалі мастацкія густы і «стыль эпохі», з'яўляўся дэкларацыяй замены «ледзяной гітары» на «сонечную леру», на якой паэт «мусіць песню даць такую, каб лес і горы захадзілі, узварушыць зямную кулю ад нашых ніў да Аргентыны» Безумоўна, за гэтым мастакоўскім перабольшваннем яўнай дэманстрацыяй чуўся іншы, схавана-іранічны, голас паэта, які толькі так мог супрацьстаяць грамадскай ломцы і дэфармацыі свядомасці.

Адным з крытыкаў, якому мусіў адказваць Кляшторны, быў знакаміты ў свой час і неардынарны як асоба Паўлюк Шукайла. Ён быў адначасова паэтам з гучнай мянушкай «слуцкага песняра» і досыць здольным арганізатарам літаратурнага руху — спачатку арганізаваў і ўзначаліў Слуцкую філію «Маладняка», а пазней стаў кіраўніком эпізадычна існаваўшай у Мінску творчай суполкі лефаўскага кшталту «Беларуская літаратурна-мастацкая камуна» (1927). Нягледзячы на нядоўгае існаванне камуны, стараннямі Шукайлы выйшлі два выпускі яе літаратурнага альманаху «Росквіт». Менавіта ў іх былі змешчаны крытычныя нарысы П. Шукайлы «Літаратурнае сёння», дзе ён выступаў з крытыкай такіх паэтаў, як А. Дудар, У. Жылка, Т. Кляшторны, В. Маракоў, П. Трус, Я. Пушча, С. Дарожны, грэбліва называючы іх паэтамі «пяшчотных струн, ледзяных гітар, пярыннага блажэнства і літаратурнай пустазвоніц!», што было недаравальным «у часы гармоніі і музыкі вялікай рэвалюцыйнай сучаснасці»[2]. Для Шукайлы творчасць гэтых паэтаў была ўвасабленнем «чыстага мастацтва», якое не адпавядала рэвалюцыйнай сучаснасці, або «стылю эпохі». І ён зацята змагаўся з усімі тымі, каго, як ён пісаў, «апанавалі ідэі «пунсаў для пунсаў», «сіні для сіні», «гарэння для гарэння», іначай кажучы вобраз для вобраза, паэзія для паэзіі»[3]. Асобна пра Тодара Кляшторнага Шукайла пісаў: «Здольны паэта, але з псыхікай ледзянога гітарыста, афарбаваны ў пурпуры, агняцветы, штосьці схожае на золата, срэбра, апутаны рознымі дзявочымі косамі, журбой, туманамі, акружаны кілішкамі, каралямі, росамі, сінямі,

[1] Кляшторны Т. Ветразі. С. 59.
[2] Росквіт. 1928. № 2. С. 60.
[3] Там жа. С. 58.

змрокамі і ладанам балотнае сіні, — Кляшторны перажывае пералом, характэрны для людзей яго напрамку»[1].

Сам жа П. Шукайла імкнуўся быць ультраавангардным у практычным увасабленні рэвалюцыйнага канцэптуалізму. Найбольш знакамітым у сваім часе яго паэтычным творам была паэма з гучнай назвай «Акорды дзён», дзе паэт узорна з пункту гледжання рэвалюцыйна-пралетарскай эстэтыкі паказаў прыклад, якім павінен быць сучасны яму «стыль эпохі». Паэма была апублікавана ў 1930 г. у часопісе «Полымя рэвалюцыі» і тады ж у зборніку вершаў Шукайлы «Акрываўленая зямля». У ёй паэт шырокімі ўзбуйненымі штрыхамі паспрабаваў увекавечыць рэвалюцыйныя перамены і стварыць манументальны вобраз новай краіны, перадаўшы размах і веліч яе пераможнага шляху:

Краіна росквіту,
Не знанага нікім, —
Краіна дзён,
Бурлючых
Ў жэрлі сэрца,
Імчышся ты
Дынамікай гадзін,
Арганізуючы
Сталенні.[2]

«Рэвалюцыя, я слухаю твой загад!» — гэта быў адпраўны пункт у светапоглядзе П. Шукайлы, кіруючыся якім, ён у сваёй паэме апраўдваў рэвалюцыйны гвалт і тэрор, а перададзеныя ім «акорды» барацьбы з ворагамі вылучаліся ў паэме асаблівай «музычнасцю»: «Клін у тлінь, рассячы!.. Секачыце, секачыце, секачы!.. Чуйце! Чуйце! Выкарчуйце ўсе карчы!..»[3] І ў паэзіі, і ў крытыцы Шукайла быў паслядоўным апалагетам рэвалюцыйных ідэалаў і будучай «камуны свету», што абумоўлівала адпаведную танальнасць яго твораў і сістэму мастацкіх вобразаў з характэрным пашыраным ужываннем гіпербал, паэтызацыяй ідэалагічных штампаў і спецыфічнай авангардысцкай агрэсіўнасцю ў сцвярджэнні новых форм грамадскага ладу: «Увесь свет на свой лад перавернем, сусветны зробім Рэўком». Адпаведна свайму разуменню авангардысцкага «стылю эпохі» распрацоўвалася Шукайлам і тэма кахання, дзе не было і намёку на нейкія багемныя «буржуазныя» пачуцці, на каханне «пад звон гітар»: «Гэй, вышэй сэмафор жыцця! Хай лятуць цягнікі нашых дзён... Трэба ўмець і

[1] Там жа. С. 60.
[2] Шукайла П. Акрываўленая зямля. Мн., 1930. С. 69.
[3] Там жа. С. 80.

шпалы кахаць, і цалаваць сэмафор...» — эпатажна заяўляў паэт[1]. Аднак такі «стыль эпохі» аказаўся пазней сам у эпіцэнтры крытычных заўваг. «Трывогі, роздум над складанасцямі сацыяльных пераўтварэнняў падмяняліся дзяжурнай бадзёрасцю, гіпертрафічнасцю натуральных чалавечых пачуццяў», — пісаў пра эратычныя вынаходніцтвы П. Шукайлы даследчык М. Арочка[2].

Паўлюк Шукайла быў тым не менш трагічнай і супярэчлівай асобай свайго часу. Пра яго як пра чалавека шырокай няўрымслівай натуры, эпатажнага і артыстычнага не толькі ў літаратуры, але і ў самім жыцці пісаў былы ўдзельнік шукайлаўскай камуны Ян Скрыган, з цеплынёй успаміналі паэты Алесь Звонак і Наталля Вішнеўская. Перакананы камуніст, які свята верыў у рэвалюцыйныя ідэалы і ва ўсясветную рэвалюцыю, ён быў палымяным і ваяўнічым апалагетам гэтых ідэй у сваёй творчасці. Сведчаннем таму былі яго літаратурна-крытычныя артыкулы і паэтычная кніга «Акрываўленая зямля», большасць твораў якой як бы ілюстравала тэзіс, што літаратура павінна быць «зброяй класавай барацьбы»: «Раз, два, пллі! Направа і налева ббі!.. Спатыкнуўся адзін, загінуў другі, а мільёны ідуць на сустрэчу вякоў» — гэта значыць туды, дзе «пераплываюць сталецці Новы Рубікон», як пісаў ён у паэме «Акорды дзён». У такіх манументальных вобразах успрымаў новую эпоху Паўлюк Шукайла. Тэарэтычна ж асновы такой пазіцыі былі сфармуляваны ў першым пункце Статута Беларускай літаратурна-мастацкай камуны, якая, «грунтуючыся на прынцыпах рэвалюцыйнага марксізму і камуністычнай партыі, ставіць сабе заданнем праз літаратуру і мастацтва прымаць удзел у жыццёбудаўніцтве, весці змаганне за найбольш дасканальна арганізаваную форму чалавечага сужыцця — камуну сусвету»[3].

Такая фанатычная адданасць камуністычным ідэалам не выратавала, аднак, П. Шукайлу ад арышту ў 1930 г. па справе «Саюза вызвалення Беларусі» і абвінавачвання ў «нацыянал-дэмакратызме». У часе следства яму ўдалося апраўдацца, і праз некалькі месяцаў ён быў выпушчаны з турмы. Аднак, як не парадаксальна, планіда беларускага «нацдэма» ўсё-такі яго не абмінула: Паўлюка Шукайлу другі раз арыштавалі ў Маскве 1 лістапада 1938 г. Паводле «агляднай даведкі», пастанову аб прад'яўленні яму абвінавачвання Шукайла не падпісаў, а на допытах вінаватым сябе ні ў чым не прызнаў, цалкам адмаўляючы ўсе паказанні супраць сябе. 13 красавіка 1939 г. адбылося судовае пасяджэнне Ваеннай калегіі Вярхоўнага Суда СССР,

---

[1] Там жа. С. 79.
[2] Арочка М. М. Беларуская савецкая паэма. Мн., 1979. С. 141.
[3] Росквіт. 1928. № 2. С. 79.

на якім П. Шукайла ізноў адмовіўся прызнаць сябе вінаватым. Тым не менш ён быў прыгавораны да вышэйшай меры пакарання і на наступны дзень расстраляны[1]. Рэабілітаваны ў 1959 г.

Паэзія Паўлюка Шукайлы была адметная не сваімі бліскучымі мастацкімі якасцямі, а мэтанакіраваным і ваяўнічым сцвярджэннем прынцыпаў рэвалюцыйнага авангардызму ў літаратуры. Як раней, у 1922 г., паэма Міхайлы Грамыкі «Гвалт над формай» дэкларавала разрыў з традыцыяй, так у 1930 г. паэма «Акорды дзён» П. Шукайлы прэтэндавала на ррлю новага смелага эксперыменту ў рэчышчы пошукаў «стылю эпохі». Але, бясспрэчна, як першай, так і другой паэме бракавала сапраўднай мастацкай і філасофскай глыбіні, нягледзячы на іх вонкавую знарочысты авангардную стылістыку. Такая глыбіня была ўласцівая творам зусім іншым — тым, якія крытыкаваў той жа Паўлюк Шукайла за «пунсы для пунсаў» і якім, на яго думку, неапраўдана «распявалі дыфірамбы трубадуры нашае крытыкі». Такім «трубадурам» яму, у прыватнасці, уяўляўся М. Байкоў, які станоўча пісаў пра творчасць У. Жылкі, а для П. Шукайлы апошні быў таксама, як і Т. Кляшторны, яшчэ адным прадстаўніком «багемы». Такім чынам, барацьба за «стыль эпохі» ў 20-я гады была з'явай, фенаменальна адбітай у літаратуры. Гэта была аснова ідэйна-эстэтычнай палемікі, у якой удзельнічалі пісьменнікі розных мастацкіх густаў і перакананняў. «Ледзяная гітара» Тодара Кляшторнага і «сэмафор жыцця» Паўлюка Шукайлы былі ключавымі палемічнымі вобразамі, кожны з якіх, па-свойму авангардны, разбураў пэўны канон і меў розную ступень змястоўнай глыбіні.

[1] Архіў КДБ РБ, спр. 11069-с, т. 2, арк. 145-146.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Беларуская паэзія пачатку XX ст. з боку эстэтычнага развівалася ў рэчышчы ўласных нацыянальных традыцый і еўрапейскіх літаратурных уплываў эпохі мадэрнізму. Апрача таго, з боку гісторыка-культурнага яна стала праявай нацыянальнага адраджэння як фундаментальнага гістарычнага пералому ў жыцці беларускага народа, выяўляючы яго ідэалогію, псіхалогію і фарміруючы асноватворныя прынцыпы нацыянальнага жыцця, вызваленага ад ланцугоў чужаземнага панавання і ўласнага пакорлівага паніжэння. Першы перыяд паэтычнага адраджэння на пачатку XX ст. быў звязаны з перыядам нашаніўскім. Другі развіваўся на хвалі маладнякоўства і ўзвышэнства — перыяду авангарднага ў параўнанні з папярэднім у першую чаргу сваім дэкларатыўным адмаўленнем яго традыцый, хаця пазнейшая практыка літаратурнага жыцця сведчыла і аб павароце да традыцый, да шукання ўласных эстэтычных асноў новага літаратурнага стылю (напрыклад, ідэя ўзвышаўшага аквітызму). Ідэйным стрыжнем паэзіі нашаніўскага часу была нацыянальная беларуская ідэя, яна ж працягвала заставацца «краевугольным каменем» літаратурна-крытычнай барацьбы і ў 20-я гады, але ў канцы іх была ператворана ў таўро «нацдэмаўшчыны». «Літаратура павінна была адыгрываць прынцыповую ролю ў культурнай рэвалюцыі, — піша Г. Глагоўская. — Новыя заданні, што ставіла перад літаратурай камуністычная партыя, хутка праводзіліся ў жыццё. Пісьменнікі 20-х гадоў былі залічаныя да нацыянал-дэмакратаў, а іх творы былі забароненымі і служылі як доказ контррэвалюцыйнай пазіцыі»[1]. Даследчыцай тут меліся на ўвазе верш «Пасеклі наш край папалам» Алеся Дудара, празаічны твор «Запіскі Самсона Самасуя» Андрэя Мрыя і паэтычны цыкл «Лісты да сабакі» Язэпа Пушчы.

Аднак беларуская ідэя, нягледзячы на складаныя акалічнасці свайго развіцця ў вядомыя грамадска-гістарычныя перыяды жорсткага, варожага адмаўлення яе і нават расправы над яе носьбітамі, заставалася заўсёдным арыенцірам паэтаў незалежніцкага духу і вызначальным крытэрыем іх творчай пазіцыі. Гэты дух і гэтыя арыенціры яшчэ былі запатрабаванымі ў 20-я гады ў заходнебеларускім інтэлектуальным асяроддзі, дзе ў 1924 г. быў апублікаваны філасофскі трактат У. Самойлы (Сулімы) «Гэтым пераможаш!..» (Нарысы крытычнага аптымізму)». Абгрунтоўваючы метад «духоўнай актыўнасці» як

[1] Głogowska H. Białoruś 1914—1929: Kultura pod presją polityki. Białystok, 1996. S. 172-173.

найважнейшы стваральны рухавік усіх «матэрыяльных і нематэрыяльных цэннасцяў у сусвеце», які азначае супрацоўніцтва з самім Богам-Тварцом, У. Самойла падкрэслівае, што гэта прынцыпова магчыма толькі тады, калі ёсць свабода, «калі асноўным сэнсам агульналюдскай гісторыі з'яўляецца самавызначэнне Сусветнага Духа, што жыве ў людскасці»[1]. На падставе гэтага ён робіць выснову, што «ідэя нацыянальнага вызвалення, ідэя незалежнасці народа, стварэння ім для сябе і з сябе свайго ўласнага гаспадарства — гэтая ідэя правільная, справядлівая»[2]. Шляхі да гэтага ў рэчаіснасці 20-х гадоў пралягалі, на думку аўтара, у нацыянальным яднанні народа, тады як універсальным сродкам паняволення і знішчэння з'яўляецца метад падзелу тэрыторый і этнасаў. «Дагэтуль беларускі народ не вёў яшчэ актыўна барацьбы са шкоднікамі сваёй актыўнай энергіі, свайго беларускага «абраза агульналюдскага Бога», метадамі аб'яднанага калектыву, сіламі свайго нацыянальнага «я», — піша У. Самойла. — Ён толькі з здзіўляючай сілай асіміляцыі глытаў у сваім жывым моры чужыя элементы — як польскую шляхту, так і маскаля-старавера... Цяпер прымушаны схапіцца за новы спосаб барацьбы. Ратунак прыйшоў як быццам зверху — з Духа»[3]. Такім аб'яднаўчым фактарам, які ў духу тварыў энергію беларускай нацыянальнай кансалідацыі, які акумуляваў нацыянальную ідэю і рухаў беларускі народ да свайго адраджэння, У. Самойла называе беларускую паэзію: «Першай сілай, якая, яднаючы народ, узгадоўвае яго пачуццё сілы, творыць у ім жыццёвы аптымізм — была паэзія. Гэта і ёсць тая самая «духовая актыўнасць»[4]. Самойла называе паэзію «першым выяўленнем народнага прабуджэння», духоўным фактарам, які «творыць нацыянальнае аблічча беларускага зборнага «я». Менавіта гэта і быў, на думку філосафа, той унікальны новы метад «паэтычнага аптымізму», што нарадзіў «новую радасць, праз зліццё ў паэзіі адзінокіх «я» ў вялікае нацыянальнае «я» народа, што ўрэшце скранула народ з мёртвага пункту, раскрыла яму «выхад з прыроды ў гісторыю» — шлях да самавызвалення, да спаўнення народам свайго боскага прызвання ў свеце»[5]. Так была акрэслена вялікая адраджэнская місія беларускай паэзіі прадстаўніком нацыянальнай філасофскай і эстэтычнай думкі, які яшчэ ў 1908 г. стаў аўтарам першай рэцэнзіі на першы паэтычны

---

[1] Суліма. «Гэтым пераможаш!..» (Нарысы крытычнага аптымізму) // Заходняя Беларусь. Вільня, 1924. С. 24.
[2] Там жа.
[3] Суліма. «Гэтым пераможаш!»... С. 25.
[4] Там жа. С. 25.
[5] Там жа. С. 26.

зборнік Янкі Купалы «Жалейка», дзе параўноўваў жыватворчую сілу ранняй купалаўскай паэзіі з сонцам.

Сапраўды, пасіянарнасць і жыватворчы дух беларускай паэзіі пачатку XX ст., яе «імкненне спалучыць эстэтычна-прыгожае і сацыяльны (часта сацыяльна-заземлены) аспект рэальнасці ў адно непарыўнае цэлае»[1] вызначалі не толькі эстэтычныя кірункі развіцця літаратуры, але мелі тады для беларускага народа на яго гістарычным шляху лёсавызначальны сэнс. Як фактар грамадска-гістарычны паэзія выконвала будзіцельную місію і фармулявала аспектныя абрысы нацыянальнай ідэі. «Беларуская ідэя», — піша сучасны даследчык Л. Я. Гаранін, — ...набывала канкрэтны змест, рэалізоўвалася праз бясконцае мноства сваіх жыццёвых вызначэнняў: і як адстойванне права беларускага мужыка на свабоду і шчаслівае жыццё, як выказванне болю за родны зняважаны край, за яго прыніжаны, забіты, цёмны народ, і як пачуццё надышоўшага абуджэння, адчування першай радасці, што зорка свабоды ўжо загарэлася і родная зямля асветлена яе ззяннем»[2]. Гэта ўсё было тэматычна выяўленым у паэзіі нашаніўскага кругабегу, дзе акрэсліліся, прынамсі, тры вызначальныя матывы: нядолі, прабуджэння і ўваскрасення.

Моцная скіраванасць лірыкаў на апяванне нядолі, якая была пашыраным сімвалам цэлага комплексу праяў сацыяльнага жыцця, выклікала вядомую дыскусію 1913 г. у «Нашай ніве». З аднаго боку, у ёй абаранялася права беларускіх песняроў на ўсебаковы, без прыкрас, паказ беларускага народнага жыцця, з другога боку, В. Ластоўскі, як адзін з ініцыятараў дыскусіі, намагаўся вывесці паэзію на іншыя эстэтычныя абсягі, паставіць у цэнтр эстэтычнай мадэлі не «нядолю», а «красу». Ён меў рацыю ў прынцыпе як стратэг беларускага літаратурнага жыцця, які рупіўся аб яго высокім еўрапейскім узроўні, дзе на той час панавала выкшталцоная разнастайнасць мадэрнісцкіх плыняў і рафінаванасць эстэтычных густаў. Гэта не значыла, што Ластоўскі дбаў аб прастадушным перайманні рафінаваных узораў, адмаўляў у прынцыпе рэалізм ці штурхаў беларускую паэзію ў абдымкі так званай дэкадэншчыны, хоць дэкаданс як з'ява патрабуе зрэшты ў сённяшнім часе сваёй рэабілітацыі і новага ўзроўню разумення. Ластоўскаму рупіла, на наш погляд, найперш тое, каб беларуская паэзія арганічна і натуральна ўспрымалася як роўная ў еўрапейскім паэтычным кантэксце. Для гэтага ў ёй павінны былі быць адлюстраванымі не толькі праўдзівасць непрыгляднай рэчаіснасці і

---

[1] Жураўлёў В. П. У пошуку духоўных ідэалаў: На матэрыяле беларускай літаратуры XIX — пачатку XX ст. Мн., 2000. С. 151.
[2] Гаранін Д. Я. Нацыянальная ідэя ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя. Мн., 1996. С. 110.

гістарычная несправядлівасць у дачыненні да беларускага народа. У ёй мусіла ўзнікнуць новая рэчаіснасць, перастворaная высокім творчым духам, дзе б сакралізаваліся традыцыйныя нацыянальныя каштоўнасці і агульначалавечы сэнс быцця. Але па сутнасці на той час (1913 год!) у беларускай літаратуры ўжо былі прадстаўленымі такія ўзоры слоўнага мастацтва, бо трывалае месца на беларускім Парнасе ўжо займаў Максім Багдановіч, кніжку якога «Вянок» сам жа Ластоўскі рыхтаваў да друку. Я. Купала на той час таксама быў ужо аўтарам мадэрнісцкай паэтычнай драмы «Сон на кургане», рамантычных паэм і вяршыннага зборніка «Шляхам жыцця». Коласа на той момант таксама нельга было вызначыць толькі як песняра, які апяваў сацыяльную нядолю, бо ён распачаў тады «Новую зямлю» і «Сымона-Музыку». Чагосьці, аднак, усё роўна не хапала Ластоўскаму як тэарэтыку і практыку літаратурнага руху, а не хапала менавіта маніфестацыі, дэкларацыйнай праграмовасці, дыскусійнасці, якая была так уласцівая тагачасным еўрапейскім літаратурным групам, плыням і школам, і якая прывабіла б увагу да новага творчага згуртавання — маладой Беларусі, што прыйшла не на эстэтычны задворак еўрапейскай літаратуры, а ўнетрылася ў самую яго сэрцавіну. Нашаніўскі літаратурны асяродак не стаў «школай» альбо «плынню», хоць менавіта ён рэпрэзентаваў тагачасную беларускую літаратуру як новую еўрапейскую з'яву. На пераплеценасць у феномене «нашаніўства» традыцыйных і авангардных рыс па-свойму звярнуў увагу сучасны даследчык беларускага сімвалізму П. Васючэнка: «У Беларусі падчас «нашаніўства» не была зроблена спроба стварыць згуртаванне, якое аб'ядноўвала б творцаў-эксперыментатараў, аднак у складзе рэдакцыі «Нашай нівы» ўзнікла група «парнаснікаў» з адметнымі эстэтычнымі поглядамі. Адны з «нашаніўцаў» актыўна ўспрымалі творчы досвед сімвалізму і перапрацоўвалі яго (М. Багдановіч, Я. Купала, М. Гарэцкі, З. Бядуля), іншыя адмоўна ці нават ваяўніча ставіліся да праяваў «дэкадэншчыны». Адраджэнскі ідэал, «нацыянальны эрас» лучыў усіх — ад «верленіста» М. Багдановіча да нацыянал-камуніста Цішкі Гартнага»[1]. Такім чынам, як фактар літаратурна-эстэтычны нашаніўская паэзія распрацавала свае беларускія версіі тагачасных еўрапейскіх плыняў, творча выкарыстаўшы вопыт сімвалізму, які часта атаясамліваецца з неарамантызмам, «кларызм» акмеістаў, паэтыку эфектаў, уражанняў і адценняў, распрацаваную імпрэсіяністамі, таксама былі выпрабава-

[1] Васючэнка П. Славянскі сімвалізм: нацыянальна-адметнае і агульнае. Даклад на XII Міжнародны з'езд славістаў. Мн., 1998. С. 3.

нымі і некаторыя прыёмы дэкадансу як «ультра-рэалізму» ў сэнсе распрацоўкі матыву эратычнай абнашчанасці, так званага «нацюрызму». Пры ўсёй важнасці сённяшніх змястоўных ацэнак праяў мадэрнізму ў беларускай літаратуры пачатку XX ст., спробы даследавання яго ідэйна-эстэтычных асноў[1], трэба таксама змяніць і ацэначны знак над дэкадансам, разглядаючы яго як своеасаблівую авангардную эстэтычную з'яву, што мела свае спецыфічныя стасункі з рэчаіснасцю і спосабы іх адлюстравання. Само адмоўнае адценне слова перашкаджае часам заглыбіцца ў яго сутнасць, тым часам як менавіта з дэкадансам звязваецца цэлая бліскучая эпоха ў рускай паэзіі, а даследчык У. Маркаў наогул лічыць дэкаданс «ключом да разумення рускай паэзіі пачатку XX стагоддзя»[2]. Для беларускай паэзіі каштоўнымі былі ўсялякія спробы абнаўлення паэтыкі, выпрацоўкі новага, сугучнага часу, яе стылю, аснову якога складалі пераплеценыя з эстэтыкай мадэрнізму рамантычныя і рэалістычныя тэндэнцыі. Тым больш гэта было важным для аблічча маладой літаратуры, якая выйшла на шлях уласнага самасцвярджэння і ўзняцця на запатрабаваны самім часам новы культурны ўзровень цэлага народа. Спецыфіку літаратурнага працэсу сапраўды на той час вызначалі «мастацкая складанасць і поліфанічнасць, прысутнасць у літаратурным працэсе розных па часе ўзнікнення і эстэтычнай прыродзе мастацкіх з'яў»[3]. Нацыянальная ідэя заставалася цэнтральнай у межах шматстайных фарматворных пошукаў літаратуры.

«Феномен наватарства... з усёю заканамернасцю перарастае ў феномен авангардызму, як толькі робіцца радыкальная спроба абнаўлення ўсталяваных норм паэтыкі», — слушна пісала ў свой час А. Кабаковіч, даследуючы беларускі свабодны верш і маючы на ўвазе тут прынцыповы перагляд паэтычных традыцый у 20-я гады маладнякоўцамі[4]. З пункту гледжання тэматыкі, вобразнасці і ідэі нацыянальнага адраджэння, бясспрэчна, 20-я гады ў савецкай Беларусі сталі часам наватарства і авангардызму, асноўны прынцып якога можна акрэсліць новым змястоўным тэрмінам рэвалюцыйнага канцэптуалізму. У паэтычным пралетарскім авангардызме нацыянальная ідэя была выцеснена ідэяй рэвалюцыйнага пераўтварэння грамадства і пабудовы шчаслівай камуністычнай будучыні. Ідэя сацыяльнай роўнасці і справядлівасці была ўзвялічана ў сваёй самадастатковасці, перавёўшы ў разрад архаічных ідэю нацыянальнай незалежнасці

[1] Гл.: Максімовіч В. А. Ідэйна-эстэтычныя асновы беларускага мадэрнізму. Мн., 1998.
[2] Марков В. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994. С. 54.
[3] Тарасюк Л. К. Мастацкія кірункі і плыні ў беларускай паэзіі XIX — пачатку XX ст. Мн., 1999. С. 28.
[4] Кабаковіч А. К. Беларускі свабодны верш. Мн., 1984. С. 7.

Беларусі. Больш таго, гэтая старая традыцыйная ідэя, высунутая яшчэ ў часы рамантызму і нацыянальна-вызваленчых бітваў XIX ст., стала трактавацца афіцыйнай ідэалогіяй як варожая перашкода на шляху пабудовы будучага шчаслівага жыцця беларускіх працоўных разам з расійскімі працоўнымі. Для прадстаўнікоў маладой беларускай паэзіі ў новаствораней пралетарскай дзяржаве паслярэвалюцыйная рэчаіснасць атаясамлівалася з канкрэтным увасабленнем той вобразнай сімвалічнай «вясны», якую як ідэал нацыянальнага адраджэння апявалі папярэднікі. Рэвалюцыя стала той канкрэтнай гістарычнай падзеяй, якая «зазямліла» мастацкі ідэал, груба матэрыялізавала яго. Калі грамадскі ідэал стаўся «ўвасобленым», а сама рэвалюцыя зрабілася фактам, вартым абагаўлення, то натуральным у такіх умовах было ўзнікненне апалагетычнага кірунку мастацкай думкі, названага намі рэвалюцыйным канцэптуалізмам[1]. Светабачанне праз прызму рэвалюцыі адпаведным чынам паўплывала і на паэтыку, дзе выпрацаваліся свае характэрныя вобразныя стэрэатыпы і паэтычныя апазіцыі. Умоўна іх можна падзяліць на дзве вялікія групы: вобразныя стэрэатыпы, што ўвасаблялі ранейшае цяжкое жыццё, якое трэба выкрасліць з памяці, каб яно не азмрочвала новых светлых дзён, што наступілі для працоўных з перамогай рэвалюцыі; і тыя, што ўвасаблялі вялікую шчаслівую будучыню, працоўны энтузіязм і радасць новага будаўніцтва. Апантаная вера ў тое, што новае грамадства вядзе наперад вялікая, прыгожая і нават святая ідэя, якая робіць апраўданымі любыя ахвяры, станавілася пануючым пафасам твораў падобнага апалагетычнага кірунку, аднак, нягледзячы на непадробную шчырасць пачуцця, гэты пафас часта межаваў з дэкларатыўнасцю і прапагандызмам. Апалогія нацыянальнага адраджэння, такім чынам, змянілася апалогіяй рэвалюцыйных пераўтварэнняў, а гартнаўскі вобраз «Усясветнай Камуны» паспяхова і агрэсіўна, як і належала авангарду, палемізаваў з купалаўскім вобразам «Вялікага сходу», выцясняючы яго як са сферы эстэтычнай, так і са сферы грамадска-гістарычнай, сцвярджаючы зусім іншы шлях у будучыню для Бацькаўшчыны. Ідэйна-эстэтычную пазіцыю Купалы ў 20-я гады тым не менш трывала вызначаў традыцыйны нацыянальна-адраджэнскі вектар з яго цэнтральнай ідэяй нацыянальнай дзяржаўнасці. «Купала не ўтойваў свайго расчаравання ў рэвалюцыі, якая не змагла спыніць бедаў вайны, што ператварыла родны край у руіны, і вырашыць нацыянальнае пытанне», — слушна заўважаў У. Гніламёдаў[2]. І

---

[1] Гл.: Багдановіч І. Э. Паэзія 20-х гадоў // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т. Мн., 1999. Т. 2. С. 12.
[2] Гніламёдаў У. «Там чутна: Беларусь! Там — незалежнасць!» (Янка Купала і адраджэнне беларускай дзяржаўнасці) // Звязда. 1993. 30 ліп.

ў гэтай сваёй пазіцыі Купала не быў архаічным, але ізноў, як і належала песняру-прароку свайго народа, апярэджваў свой час.

Абмежаваныя магчымасці авангарднай паэтыкі рэвалюцыйнага канцэптуалізму сталі выразна бачнымі ўжо з сярэдзіны 20-х гадоў. Перыяд так званай «бурапеннасці» змяняецца, паводле вобразнага выражэння Н. Гілевіча, перыядам «блакітнай мляўкасці», чым падкрэсліваўся элегічны, з адценнем «багемнасці», паэтычны «ўхіл». У другой палове 20-х гадоў паэзія сапраўды як бы расшчапілася на два рэчышчы: многія пісьменнікі адыходзяць ад пастулатаў рэвалюцыйнага канцэптуалізму, што фармальна выразілася нават у выхадзе групы пісьменнікаў з «Маладняка» і ўтварэнні літаратурнай арганізацыі «Узвышша», дзе акрэслілася арыентацыя на багдановічаўскую эстэтычную традыцыю з наданнем асаблівай увагі красе і форме верша. Таксама заўважыліся тэндэнцыі да новай змястоўнасці творчасці, дзе адкрываліся як найшырэйшыя магчымасці для выяўлення творчай індывідуальнасці мастака, не скутага цеснымі рамкамі дактрын і ідэалагем. Мастацкая практыка ўзвышаўцаў і тут была выніковай і ўзорнай. Другое рэчышча развівалася ў кірунку абсалютызацыі апалагетычных ідэй пралетарскага (рэвалюцыйнага) канцэптуалізму і была даведзеная да крайніх форм у 30-я гады ў творчасці М. Чарота, П. Шукайлы і ў так званай масавай «ударніцкай» паэзіі. У цэлым жа паэзія адзначанага дзесяцігоддзя вылучалася сваёй прынцыповай нетрадыцыйнасцю. М. Мішчанчук слушна называе гэты час «часам суцэльных эксперыментаў і пошукаў», калі «літаратура прагнула навацый»[1]. Яе авангардны стыль выпрацоўваўся на грунце ранейшых эстэтычных прынцыпаў футурыстаў, вобразатворчых эксперыментаў прадстаўнікоў імажынізму, а таксама была відавочнай устойлівая тэндэнцыя да вынаходніцтва сваіх уласных авангардных кірункаў і стыляў, якім былі дадзены эксперыментальныя назвы — маладнякізм, аквітызм, вітаізм. Нягледзячы на тое што гэтыя назвы так і засталіся фактычна дэкларатыўным спавешчаннем, яны сталіся важнай спробай акрэсліць і вызначыць свой новы стыль, увесці яго ў кола з'яў эстэтычных, зрабіць сімвалам новай эстэтыкі. У гэтым смелым творчым пошуку беларускім паэтам хапала і бляску ўяўлення, і глыбіні культурнага досьведу, і выкшталцонага эстэтычнага густу, і гатоўнасці перагледзець ранейшыя і новыя каштоўнасці. Чаму не прыжыліся гэтыя назвы, не ўвайшлі ва ўжытак, залажыўшы асновы новага стылю і звязаўшыся з комплексам канкрэтных творчых з'яў свайго часу, хоць мелі ўсе

[1] Мішчанчук М. І. Беларуская савецкая паэзія 20-х гадоў. Мн., 1988. С. 8.

падставы прэтэндаваць на гэта? Думаецца, сярод іншага і таму, што мадэрнізм як плацдарм мастацкіх заявак, як сістэма плыняў і школ быў у еўрапейскім мастацтве ўжо на стадыі вычарпанасці і згасання. Наступала эпоха новага эстэтычнага сінтэзу з інакшымі адносінамі да ўсёй ранейшай літаратурнай традыцыі ад даўніх часоў да новых — эпоха, для якой не знайшлося нейкага новага арыгінальнага тэрміну, і ён стаў вынікам граматычнага канструявання, атрымаўшы назву постмадэрнізм, прыцягальную сваім авангардным спалучэннем семантыкі futurum і retro. Беларуская ж літаратура ў 30-я гады ўступала ў эпоху панавання так званага метаду сацыялістычнага рэалізму, які, паводле меркаванняў яго сучаснай даследчыцы Л. Сіньковай, таксама прэтэндаваў быць пачаткам «зусім новай, прагрэсіўнай эпохі ў сусветным мастацтве, звязанай з перадавым грамадскім ладам», і менавіта таму здольным «цалкам забяспечыць з'яўленне самых прагрэсіўных мастацкіх узораў»[1]. Усё гэта падводзіла рысу пад ранейшымі стасункамі авангарду і традыцый, якія ў першай трэці XX ст. абумовілі нараджэнне арыгінальнай і змястоўнай нацыянальнай класікі, узгадаванай на ўласнанацыянальнай рамантычнай традыцыі, заснаванай А. Міцкевічам, на вялікіх рэалістычных адкрыццях XIX ст., а таксама на смелых авангардных эксперыментах еўрапейскага мадэрнізму. Тагачасная беларуская літаратура стала не толькі фенаменальным прыкладам імклівага эстэтычнага ўзлёту, але яшчэ знакавым сімвалам — тварам — вялікай культурна-гістарычнай эпохі нацыянальнага адраджэння беларускага народа.

[1] Сінькова Л. Сацыялістычны рэалізм у літаратуры // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай. Матэрыялы IV Міжнар. навук. канф. Мн., 2000. Ч. 1. С. 208.

ЗМЕСТ

Баргдановіч І. Э.

Авангард і традыцыя: Бел. паэзія на хвалі нац. адраджэння / І. Э. Багдановіч. — Мн.: Бел. навука, 2001. - 387 с.

ISBN 985-08-0459-9.

У кнізе даследуецца творчасць паэтаў 10-20-х гадоў XX ст. у цеснай сувязі з нацыянальна-вызваленчым рухам, абуджэнне якога пракладвала шлях да дзяржаўна-гістарычнага самавызначэння Беларусі. Выводзячы карані нацыянальнай ідэі з грамадска-палітычных і культурных тэндэнцый XIX ст., аўтар разглядае спосабы яе ўвасаблення ў творчасці паэтаў нашаніўскай пары, паэтаў маладнякоўска-ўзвышаўскага кола з улікам усёй складанасці літаратурнай і ідэйна-палітычнай сітуацыі таго часу. Бадай упершыню аналізуецца творчасць П. Шукайлы, Н. Вішнеўскай, Н. Маркавай, К. Езавітава, В. Ластоўскага; уводзіцца ў шырокі навуковы ўжытак прозвішча збіральніка беларускіх рукапісных тэкстаў В. Мяніцкага, на прыкладзе «Дарагавіцкіх песень» З. Маскоўскай (Тшашчкоўскай) даследуюцца асаблівасці польскамоўных традыцый беларускай літаратуры.

Разлічана на шырокае кола чытачоў, студэнтаў і спецыялістаў у навуковай, педагагічнай дзейнасці.

УДК 882.6.09
ББК 83.3(4Беи)